Jacob Burckhardt

# artă
# şi istorie



Editura Meridiane

Jacob Burckhardt

# artă şi istorie

*Volumul I*

Traducere, antologie, note şi cuvînt înainte de MIRCEA POPESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1987

# JACOB BURCKHARDT

## Schiță pentru un portret

„*Albanvorstadt 64*, își tot repeta în minte tînărul studios în ale artei în timp ce continua să urce pe strada îngustă, pînă ce găsi casa cu numărul căutat, o casă nu prea arătoasă, cu brutărie la stradă. El păși șovăielnic în mica piațetă din față. Nevăzînd însă decît geamul brutăriei, iar scara îngustă, abruptă, nepărîndu-i-se prea îmbietoare, se adresă unor bărbați prăfuiți de făină care ședeau în fața casei, în cămăși cu mînecile sumese, întrebîndu-i dacă aici locuiește cu adevărat profesorul Jacob Burckhardt. « Da, vreți să vorbiți chiar cu el? » îi răspunse cel mai în vîrstă dintre ei, un om lat în spate, cu gîtul vînjos, fără cravată, tuns scurt, bărbierit dar purtînd mustață, cu ochii mici sub sprîncenele stufoase; tipul unui meșter brutar de treabă, își zise străinul. O dată cu răspunsul ce i-l dase, omul se ridică și îl conduse pe noul venit pe scară în sus în camera comodă, dar extrem de simplă, a cărturarului, în care gravurile și fotografiile de pe pereți trădau pe prietenul Italiei și al artei italiene. « Dacă vreți să vorbiți cu Jacob Burckhardt, atunci aveți de-a face cu mine », spuse presupusul brutar, în timp ce-și îmbrăca puțin jenat haina și căuta să scuze lipsa cravatei prin căldura îngrozitoare de afară. Străinul, de-a dreptul uluit — și așa s-au petrecut lucrurile cu mulți dintre noi la prima întîlnire cu

renumitul învățat din Basel — se prezentă atunci ca un coleg de breaslă al profesorului, ale cărui opere i-au fost de un nepreţuit ajutor şi pe care a simţit din toată inima nevoia să-l cunoască personal. Ar mai avea şi o altă dorinţă: să poată audia cîteva prelegeri ale profesorului. «Vai, vai!» ceva mai rău colegul nu i-ar fi putut pretinde. Căci Burckhardt, care vorbea liber şi plin de prospeţime în faţa tinerilor săi ascultători, intra într-un fel de panică dacă descoperea printre ei o figură străină, mai în vîrstă. Abia după ce-i promitea solemn că nu va veni la prelegeri, vizitatorul nostru îl putea linişti pe Burckhardt. Dacă reuşea apoi să-i înlăture neîncrederea prin puncte numeroase de contact în artă şi ştiinţă, prin referiri la cunoştinţe şi prieteni comuni, dacă spărgea astfel gheaţa, atunci făptura aparent greoaie a interlocutorului său se însufleţea, ochii lui mici şi limpezi începeau să trăiască şi să se lumineze, vocea lui sonoră, cursivă, da o expresivitate fină gurii, iar în trăsăturile feţei alternau rapid reflexele gîndirii subtile cu cele ale entuziasmului autentic şi ale unei bunătăţi aproape copilăreşti. Acesta era Burckhardt aşa cum îi poartă în suflet imaginea marele număr al elevilor săi". Aşa ne descrie Wilhelm Bode, în postfaţa la *Cicerone*, o primă întîlnire cu acest mare cărturar, unul din cetăţenii cei mai de vază ai Basel-ului. Un cetăţean de vază care, povesteşte tot Bode, s-a lăsat cu mare greutate convins de elevii săi să se fotografieze. La data şi în locul fixat a apărut, îmbrăcat modest, arătînd cam ponosit, şi a cerut timid să fie fotografiat. „Nu se poate, acum îl aştept pe un renumit profesor" îi răspunse fotograful. La care Burckhardt s-a îndepărtat în grabă, fără o vorbă.

Dar să-i dăm cuvîntul şi lui Heinrich Wölfflin, succesorul său la catedra de Istoria artei a Universităţii din Basel: „Puţini cărturari l-au cunoscut personal pe J. Burckhardt. Se ştia că e greu accesibil şi că se puteau produce scene neplăcute dacă era luat prin surprindere, acasă sau la cursuri. Părea a avea faţă de oamenii

străini neîncredere și aversiune și nu considera în mod principial dezirabilă frecventarea colegilor săi de breaslă. Cine ajungea însă la el pe o cale sau alta găsea un om de o sinceră amabilitate, comunicativ și stimulator, lipsit cu totul de alura oamenilor renumiți. Iar dacă în afară Burckhardt se arăta foarte rezervat, în orașul său natal el era o personalitate publică. Îi făcea plăcere să țină iarna în fața unui public amestecat conferințe (de obicei trei), la universitate și-a sporit cursurile pînă la zece ore săptămînal și, pe lîngă acestea, a predat timp de decenii istoria la clasele superioare ale gimnaziunlui, cu atîta plăcere încît a părăsit acest post cu multă greutate. Nu e de mirare că mai toți concetățenii îl cunoșteau în vreun fel și că bătrînul „Kebi" (Jacob) devenise un fel de persoană sacră a orașului". „Nu iubea seminarele și nici institutele și congresele. În felul său însă a făcut ca întregul Basel să prindă interes pentru artă, pentru călătorii, să cumpere tablouri, așa că Nietzsche avea dreptate cînd spunea că lui Jacob Burckhardt înainte de toate îi datorează Basel-ul locul său proeminent pe tărîmul umanisticii."

Un om deci plin de aparente contradicții, retras, ciufut chiar, dar putînd fi amabil și comunicativ și bucurîndu-se de o mare popularitate, modest, dar sigur de vocația și misiunea lui, dedat cu totul studiului și contemplației, dar nedisprețuind plăcerea unei companii și conversații agreabile la unul sau mai multe pahare de vin bun.

În acest moment, recapitularea cîtorva date biografice se impune. Jacob Buckhardt s-a născut la Basel la 25 mai 1818, în una din cele mai vechi familii ale orașului, și tot acolo și-a sfîrșit viața în vîrstă de 79 ani, la 8 August 1897. Școlilor Baselului, nota el într-o scurtă autobiografie, le datorează recunoștință pentru că nu a trebuit să muncească peste măsură și deci învățatul nu i-a devenit odios, apoi mai ales pentru baza pe care i-au dat-o în ceea ce privește limbile vechi,

care, de-a lungul întregii vieți, i-au făcut posibilă familiarizarea cu lumea antică.

Între 1839—1843 a studiat la Universitatea din Berlin, cu marele istoric Ranke. De timpuriu l-au atras însă arta și muzeele; încredințîndu-i în 1847 îngrijirea celei de a doua ediții a manualului său de istoria artei și a *Istoriei picturii*, Franz Kugler i-a deschis orizonturile vaste ale întregii istorii a artei. Lui Franz Kugler mărturisește modest a-i datora „în esență orientarea să spirituală". Călătorește de mai multe ori în Italia. Rezultatul pelerinajului său în această țară de elecție îl constituie faimosul *Cicerone*. Este profesor de istoria artei între 1856—1858 la Institutul politehnic din Zürich, dar din 1858 este chemat la catedra de istorie a Universității din Basel, unde rămîne pînă la sfîrșitul vieții. Între 1882—1886 a preluat și cursurile de istoria artei, trebuind însă pentru aceasta să renunțe la lecțiile de istorie pe care le preda cu mare plăcere la gimnaziu. Deceniile pe care le-a petrecut ca profesor au fost, spune el însuși, cele mai fericite din viața sa. Pînă la un accident pe care l-a suferit în mai 1891, nu absentase de la nici o oră de curs. A rămas credincios universității și orașului său și atunci cînd a fost solicitat să predea la universitatea de mult mai mare prestigiu din Berlin.

Operele sale fundamentale și le scrisese și publicase pînă în 1867: *Epoca lui Constantin cel Mare* (1852), *Cicerone* (1855), *Cultura Renașterii în Italia* (1860), *Istoria Renașterii* (1867). Celelalte trei opere ale sale, *Amintiri despre Rubens*, *Istoria culturii grecești* și *Considerații asupra istoriei umanității* au fost publicate postum, cele două din urmă pe baza manuscriselor și notelor pentru prelegerile sale universitare.

Prima întîlnire cu Burckhardt a „studiosului" de astăzi se face îndeobște prin intermediul *Culturii Renașterii în Italia*, opera sa cea mai cunoscută, rezultat al unei fericite conjuncții între temperamentul autorului și marea epocă a culturii italiene. Nu vom insista mai mult

asupra ei; împreună cu *Istoria Renaşterii*, consacrată exclusiv arhitecturii şi ornamenticii, lucrare de mai mare tehnicitate şi cu un pronunţat caracter teoretic — dacă acest cuvînt poate fi folosit în cazul lui Burckhardt —, ea fundamentează şi interpretează conceptul însuşi de Renaştere italiană, într-un mod care a putut fi continuat, îmbogăţit şi nuanţat, dar nu depăşit în esenţa lui. Prin efortul pe care îl face, în *Istoria Renaşterii*, de a pune în lumină „forţele motrice care domină ansamblul artei", „de a da — cum îi scria în 1879 arhitectului Alioth — o formulare cît mai clară cu putinţă legilor vii ale artei", Burckhardt deschide calea unui Wölfflin sau Riegl, care au dus pînă la ultimele consecinţe asemenea strădanii teoretice.

În ce-l priveşte, Burckhardt era în genere departe de a avea înclinaţii spre abstracţiunile de ordin estetic şi filosofic. Amintindu-şi de prelegerile lui Schelling, audiate la Berlin, el spunea cu umor că „avea sentimentul că îi iese în cale vreun zeu asiatic monstruos cu zece capete". Toate prelegerile acestea, spunea altundeva, „nu fac nici cît un gram de intuiţie şi de sentiment real". Încă la vîrsta de 60 ani îi scria lui Nietzsche: „N-am pătruns nici cînd în templul gîndirii (sistematice n.n.) propriu-zise, ci am rămas toată viaţa în curtea şi în sălile peribolos-ului, unde domneşte în sensul cel mai larg imaginea concretă".

Am văzut — ne-a spus-o Wölfflin — că nu era amator de dispute de ordin teoretic cu colegii, de congrese şi simpozioane; nu urmărea pe de altă parte şi nici nu-şi făcea iluzia că poate să epuizeze documentarea pentru lucrările sale. Cărţile şi le scria relativ repede, pe baza unor cercetări asidui, dar de ale căror lacune era perfect conştient. În prima prefaţă la *Epoca lui Constantin cel Mare* declară deschis: „Autorul nu a urmărit să contribuie, aducînd noi detalii, la prelungirea cu încă un pas a controverselor ştiinţifice, pentru a le lăsa în cele din urmă nerezolvate; el nu a

scris de altfel pentru savanți, ci pentru cititorii de toate categoriile în stare să gîndească".

Toate părerile sale despre metoda și scopurile studiului și predării istoriei le găsim formulate în modul cel mai explicit în prelegerile adunate în volumul căruia editorul lui i-a dat titlul *Considerații asupra istoriei umanității*. „În ce ne privește — spune el cu o aparentă modestie, dar cu o ironie evidentă —, nu sîntem inițiați în scopurile înțelepciunii veșnice (precum Hegel n.n.). Punctul nostru de plecare este singurul element central permanent care ne este accesibil, omul, care rabdă, care se străduie și acționează". Procesul gîndirii sale nu are nicidecum pretenția să fie sistematic. Burckhardt face de altfel un remarcabil elogiu diletantismului: „Dacă nu vrei să pierzi capacitatea privirii de ansamblu, a aprecierii lucrurilor în acest spirit, fii în cît mai multe direcții diletant, măcar pe cont propriu, pentru a-ți înmulți și îmbogăți punctele de vedere; altfel rămîi un ignorant în tot ce depășește stricta specialitate . . . Diletantului (de la *diletto*—plăcere, n.n.), tocmai pentru că iubește lucrurile, îi va fi posibil, în decursul vieții, să adîncească într-adevăr o serie de probleme".

Burckhardt subliniază totuși importanța „studiului temeinic într-o direcție . . . pentru a învăța să muncești consecvent, să respecți în totalitatea ei disciplina unei specialități, să-ți consolidezi seriozitatea pe tărîmul științei". Dar iată sfaturile pe care le dă în continuare, în aceeași prelegere despre problemele și metodele studiilor istorice: „Trebuie însă continuate, alături de aceasta, acele studii propedeutice care deschid accesul spre alte tărîmuri, îndeosebi spre diferitele literaturi, trebuie învățate cele două limbi vechi și, pe cît posibil, cîteva mai noi. Nu știm niciodată destule limbi . . . Cinste bunelor traduceri — dar nimic nu poate înlocui expresia originală, căci limba originală este, în cuvintele și întorsăturile ei, prin ea însăși, o mărturie istorică de prim ordin. Trebuie apoi să recomandăm evitarea a tot ce duce la *trecerea* timpului,

care trebuie bine strunit, abținerea de la actuala pustiire a spiritului prin lectura ziarelor și a romanelor. Pe noi ne interesează doar acele minți și spirite care nu sînt expuse obișnuitei plictiseli și care rezistă la efortul de a gîndi lucrurile în succesiunea lor, care au destulă fantezie pentru a nu mai avea nevoie de fantezia altora sau a nu i se aservi, chiar dacă-și însușesc ceva din ea, ci a o privi ca pe orice alt obiect al cercetării". În sfîrșit, „munca intelectuală nu trebuie să fie doar plăcere". Burckhardt a fost într-adevăr, din abnegație și nu doar din plăcere, un mare muncitor. „El nu se mulțumea doar cu geniul înnăscut", spune un cunoscut al lui, care nu-și amintește să-l fi văzut vreodată altundeva decît la masa lui de scris.

Fără a fetișiza documentarea, avea despre mărturiile trecutului o concepție foarte înaltă și riguroasă. „Să ne gîndim — spunea el — cît de mare este îndatorirea noastră față de trecut . . . Tot ce poate cît de cît ajuta la cunoașterea lui trebuie adunat cu toate forțele și mijloacele de care dispunem, pînă ce ajungem să reconstruim întregi orizonturi spirituale ale trecutului. Atitudinea adoptată de fiecare secol față de această moștenire este ea însăși un fapt de cunoaștere, adică ceva nou, privit apoi și el de generația următoare ca un fenomen istoric și, cînd este depășit, devenind el însuși o moștenire a trecutului". Burckhardt era aici un vrednic discipol al școlii lui Ranke și Niebuhr, care s-a preocupat în mod sistematic de problema izvoarelor și de critica lor. Concepția lui despre această noțiune este însă mai largă decît a profesorilor lui. „Totul este izvor, nu doar operele istorice, ci întreaga literatură, toate monumentele, acestea din urmă fiind pentru timpurile mai vechi singura sursă. Tot ce s-a transmis în vreun fel are legătură cu spiritul și cu transformările lui, este deopotrivă știre despre el și expresie a lui".

„Dar — adaugă Burckhardt. . . o singură sursă fericit aleasă, poate înlocui multiplicitatea nesfîrșită a izvoarelor, întrucît prin simpla acțiune

a spiritului său, cercetătorul găsește și simte generalul în particular. Trebuie însă să *vrei* să cauți și să găsești, *bisogna saper leggere* (trebuie să știi să citești n.n.) (De Boni). Trebuie să crezi că în grămada de gunoaie stau îngropate pietrele prețioase ale cunoașterii, de valoare fie generală, fie individuală; un singur rînd dintr-un autor, chiar fără valoare, poate face să ni se aprindă o lumină hotărîtoare pentru întreaga noastră evoluție.

Dacă ne străduim cum trebuie, vin ca răsplată și momentele importante, orele predestinate, cînd din izvoarele care ne stau la dispoziție, din lucrurile aparent de mult cunoscute, se naște dintr-o dată o intuiție nouă".

Opera lui Burckhardt, prelegerile și conferințele sale sînt dovada elocventă a adevărului acestor gînduri. Dincolo de erudiția lor, dacă nu exhaustivă, în orice caz evidentă, ele sînt presărate cu multe asemenea intuiții strălucite, care deschid larg orizonturile gîndirii, ilustrînd acea „*panoramic ability*" pe care un critic englez i-o atribuia lui Goethe, dar pe care Burckhardt se dovedește în atîtea rînduri a o avea el însuși. Pasajul cu care se încheie prelegerea sa despre „Șansă și neșansă în istorie" este doar una din strălucitele expresii ale acestei intuiții, dovada marii sale experiențe istorice și de viață, a înțelepciunii pe care ți-o poate da studiul istoriei. Numai în felul acesta istoria, „*maxima vitae magistra*", dobîndește un sens mai înalt. „Prin experiență vrem — spune Burckhardt — să devenim nu atît deștepți (pentru data viitoare), ci înțelepți (pentru totdeauna)".

Istoria era pentru el nu simplă rînduire și expunere a rezultatelor cercetării, ci în mare măsură și operă de creație, poezie; în fața ochilor săi ea se desfășura ca „un ciclu de compoziții picturale dintre cele mai frumoase". El își vedea misiunea, ca istoric, „în a stimula în genere contemplarea istorică a lumii". La 25 februarie 1874 îi scria lui Nietzsche: „Ca profesor și docent pot să spun: am predat istoria nu ca scop în sine,

ca istorie a omenirii cum este numită patetic, ci mai ales ca specialitate propedeutică: trebuia să ofer oamenilor eşafodajul de care nu se puteau lipsi pentru studiile lor ulterioare, dacă nu voiau ca totul să rămînă suspendat în aer".

Cu tot refuzul ideilor generale, pur teoretice, cu tot relativismul şi scepticismul său, uneori blajin şi melancolic, alteori ironic şi necruţător, Burckhardt a fost nu numai un mare istoric, ci şi un remarcabil gînditor asupra fenomenului istoric. O atestă din plin atît operele sale de mare anvergură, cît şi de atît de numeroasele conferinţe — peste 170 — pe care le-a ţinut între anii 1844—1892 şi care ne revelează şi ele însuşirile sale multiple, universalitatea preocupărilor sale, capacitatea de a integra faptele particulare în sinteze mai largi, de a comenta fenomenele istorice dacă nu filosofic, în orice caz în spiritul moraliştilor francezi — „bătrînul" Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues erau de altfel autorii lui preferaţi —, ritmul adesea alert al naraţiei şi nu în ultimul rînd originalitatea multora dintre punctele sale de vedere — originalitate autentică, nu căutată —, curajul de a-şi spune răspicat părerile, fără nici o urmă de snobism, chiar împotriva curentelor şi modelor zilei.

„Audierea prelegerilor lui Burckhardt — scria Wölfflin — era o amintire pentru întreaga viaţă. Cuvîntările sale erau pregătite după toate regulile artei, dar arta se ascundea sub aparenţa unei manifestări spontane, improvizate. Vorbea fără notiţe, foarte curgător şi limpede, economisind la maximum efectele. Înclinat din fire spre patetism, el păstra accentele de acest fel pentru momente cu totul deosebite, cînd vorbea pe un ton mai coborît, tainic, cu vocea vibrîndă, de exemplu despre frumuseţea Domului din Colonia sau despre excepţionala înzestrare a lui Rubens. Mai des îşi dezvăluia simţul umorului, dar cu atîta fineţe încît numai puţini îşi dădeau seama de starea de spirit a vorbitorului. Fraze generale se auzeau rareori. Faptele istorice trebuiau

să vorbească de la sine; răzbea doar ceva din fatalismul inerent concepţiei sale despre lume şi viaţă."

Burckhardt însuşi îşi preţuia în chip deosebit activitatea de conferenţiar, considerînd, după mărturia unui contemporan, că influenţa directă exercitată asupra auditorilor este chiar mai presus de cea exercitată asupra cititorilor de cuvîntul scris. Nimeni — spunea el — nu le poate face pe amîndouă şi de aceea a renunţat, de dragul acestor prelegeri şi conferinţe, la scrierea şi publicarea unor opere de mai mare anvergură. N-a scris de altfel niciodată decît ceea ce i-a trezit cu adevărat interesul, nu a făcut critică de artă în ziare şi reviste şi publicistica de orice fel nu l-a ademenit de loc. Ce a scris însă, ca şi cursurile şi conferinţele pe care le-a ţinut, demonstrează că a înţeles şi urmat îndemnul pe care l-a adresat odată Ranke interlocutorilor săi: „Domnilor, trebuie să vă dezvoltaţi simţul pentru ceea ce este interesant". Fără această calitate, fără grija pentru claritatea şi frumuseţea stilului, Burckhardt considera că nimic nu este mai caduc, mai supus uitării, decît cărţile de istorie şi de istorie a artei.

Spirit contemplativ, dar de o robustă sănătate şi vioiciune, Burckhardt renunţase la multe pentru studiile sale, dar nu şi la unele plăceri, nu numai ale spiritului. Era, ne povesteşte un prieten al său, Gottfried Kinkel, şi el istoric de artă, „ un virtuoz al plăcerii, un fin cunoscător al frumosului; el ia din întreaga cultură modernă tot ce-l poate îmbogăţi spiritual; ştie totul; ştie unde se culeg la lacul Como strugurii cei mai dulci şi îţi spune îndată pe dinafară care sînt izvoarele principale pentru viaţa lui Nostradamus. Apoi se aşază pe sofa, fumează o duzină de trabucuri de Manilla şi scrie, direct, o povestire poetic-fantastică despre dragostea unui prinţ elector din Colonia pentru fiica unui alchimist".

«Cine l-ar căuta pe Jacob Burckhardt în Cîmpiile Elizee — aşa îşi începe Karl Scheffler, un alt istoric de artă german, eseul pe care i l-a

consacrat — nu l-ar găsi printre cetele de cărturari angajați în controverse și cu siguranță nici în cercul colegilor săi de breaslă — istoricii de artă —, ci poate în locul unde stau la un pahar de vin Gottfried Keller și Arnold Böcklin. În compania poetului și a pictorului el gustă acolo spectacolul magnific pe care-l oferă „efortul de a cunoaște spiritul umanității". Cu exprimarea acestei dorințe de cunoaștere se încheie considerațiile sale asupra istoriei umanității. Această nobilă dorință, care-l face să uite și de fericire și de nefericire, îi conferă lui Burckhardt lumina lui potolită și o resemnare senină».

*

Dintre conferințele și prelegerile sale multe sînt, cum era și firesc, consacrate unor probleme de cultură și de artă. Considera cultura una din marile potențe ale istoriei. Despre poezie, artă, muzică a vorbit în accente cu adevărat patetice, ditirambice aproape, ceea ce i se întîmpla destul de rar, cum remarcase și Wölfflin.

Nu era însă nici în acest domeniu, care i-a procurat cele mai mari bucurii și satisfacții, adeptul neclintit ale vreunei doctrine. Își păstra întreaga independență de gîndire, lăsa gustul să aleagă și să judece după propriile criterii. Nu ducea prea departe analiza, nu diseca pînă la dezintegrare opera de artă pentru a-i descifra sensurile, se bucura de ea ca de un întreg armonios și organic, cu ingenuitate și prospețime. Mai mult încă decît în studiul istoriei, el respinge aici goana după ceea ce el numește „moloz", tendința arhivistică de adunare exhaustivă a informației. Îi zeflemisește pe cei ce caută să-și facă o brumă de renume, tot botezînd și rebotezînd opere de artă. Îi numea cu ironie „*Attribuzler*". Nu e mai puțin adevărat că el însuși nu a avut întotdeauna noroc în această direcție, începînd cu achiziționarea în tinerețe a unei opere pe care a crezut-o a fi de Leonardo da Vinci și terminînd cu susținerea înverșunată a cauzei

pierdute a lucrării fals atribuite lui Holbein de la Muzeul din Dresda. Îi detesta totodată pe snobii care nu mai pot, pasă-mi-te, trăi decît între mari opere de artă care ar trebui de fapt să se afle în patrimoniul public, ca și pe amatorii doar de rarități puțin accesibile. Spunea despre ei că nu caută de fapt arta, căci altfel operele presupuse a fi binecunoscute le-ar da mai mult de gîndit.

În prefața la *Cicerone* își avertizează cititorii că nu a avut pretenția să urmărească gîndurile cele mai profunde, ideea însăși a operei de artă. „Dacă aceasta ar putea fi exprimată prin cuvinte, arta ar deveni superfluă. Scopul pe care l-am avut în fața ochilor a fost mai curînd să schițez contururi pe care sentimentul privitorului să le umple cu propria-i sensibilitate". „Nu trebuie, spunea el într-o altă conferință, să încerci a lămuri pînă la capăt raporturile dintre tine și artă".

Avea în genere simpatii și antipatii puternice, adevărate idiosincrasii, cum le-am numi poate astăzi. Într-una din prelegerile publicate în acest volum el revendică, pentru el și pentru toți oamenii cu mintea și sufletul nesofisticate, dreptul la subiectivism: „Sentimentul nostru subiectiv are și el, oricît îl minimalizează estetica, dreptul la antipatie și chiar la dezgust . . . Simțului nealterat îi este de altfel înnăscută o idealitate secretă, care nu trebuie să capituleze în fața urîtului, numai pentru că este exprimat în mod genial". Oamenii, continua el, „așteaptă ca arta să le ofere ceva sărbătoresc, imaginea unei lumi superioare". În numele acestei idealități, acestei lumi superioare, își îndreaptă, în contratimp cu gusturile și tendințele artei vremii sale, săgețile unei critici neiertătoare împotriva unor aspecte ale picturii lui Rembrandt, la care îi repugnă, în ciuda excepționalelor însușiri pe care i le recunoaște, deformările excesive ale formelor naturale ale corpurilor, intruziunea urîtului, cu atît mai nocivă, după el, cu cît era servită de mijloace artistice superioare.

A spus și a repetat aceste lucruri toată viața, deși cearta în jurul lui Rembrandt se stinsese de mult și definitiv în favoarea acestui incomparabil artist. Încă în 1851 Delacroix scria în jurnalul său: „Poate se va descoperi că Rembrandt este un pictor mult mai mare decît Rafael ... Rembrandt nu are, dacă vreți, în mod absolut elevația lui Rafael. Poate că această elevație pe care Rafael o are în linii, în maiestatea fiecăreia dintre figurile sale, Rembrandt o are în concepția misterioasă despre subiect, în naivitatea profundă a expresiilor și gesturilor. Deși unii pot prefera această emfază maiestuoasă a lui Rafael, care corespunde poate grandorii anumitor subiecte, am putea afirma, fără să riscăm a fi lapidați de oamenii de gust adevărați și sinceri, că marele olandez era mai nativ pictor decît studiosul elev al lui Perugino".

Lui Burckhardt însă corespondența dintre subiect și formă nu i-a rămas niciodată indiferentă, deși în repetate rînduri a pledat pentru autonomia artei, pentru libertatea ei față de orice finalitate care nu-i este specifică, aducînd în această privință ca supreme exemple arhitectura și muzica, „în care mimetismul este tot ce poate fi mai greșit". Inconsecvențele teoretice nu-l tulburau însă pe Burckhardt, pentru care arta, prin însăși armonia ei superioară, este deopotrivă un domeniu de elecție al frumosului și al adevărului, al esteticului și al eticului. „Cea mai înaltă calitate a lui Rafael, nu ezita el să proclame, nu era de natură estetică, ci morală: anume marea onestitate și voința puternică . . . cu care năzuia spre frumosul cel mai înalt". La Correggio, de pildă, „lipsește cu totul elementul moral sublim; dacă figurile sale ar prinde viață, ce ne-ar putea ele spune?".

Dacă în luări de poziție mai vechi critica se adresa lui Rembrandt însuși, în conferința ținută în 1877, pornind de la Rembrandt, Burckhardt intuiește în evoluția artei vremii sale trăsături cu care, în numele unei concepții care se înalță la rangul de teorie artistică, nu este de

acord, pe care le contestă pentru unilateralitatea lor, care scade în ochii săi potențialul de frumusețe și de adevăr al artei. El vede că „în arta mai nouă mijloacele artistice încep, pe ici pe colo, să existe în sine, independent de scopul sau obiectul operei, care devine pentru ele doar un pretext“. Și cît de just intuiește, presimte ce se va întîmpla mergîndu-se pe această linie atunci cînd, referindu-se la unele dintre figurile lui Rembrandt, notează ironic că „sînt numite, fără a se sta prea mult pe gînduri, Rabinul sau Negutătorul evreu, cînd de fapt ar trebui să li se spună doar: Tablou în lumină și iar Tablou în lumină!“

Nu este de mirare că, opunîndu-se acestor tendințe mai generale care contraziceau ideile lui cele mai scumpe despre opera de artă plenară, integrală, deopotrivă elevată și armonioasă, Burckhardt își încheia conferința despre Rembrandt cu acea patetică și neiertătoare profesie de credință, care sună și ca un implacabil avertisment: „Nu este adevărat că lumina, aerul, armonia, ținuta unui tablou sînt incompatibile cu execuția precisă . . . Nu este adevărat că pictura în lumină face inutile frumusețea și adevărul corpului uman . . . Nu este adevărat că subiectele picturii pot fi doar pretexte pentru ca o unică însușire, care nici nu este dintre cele mai înalte, să-și poată desfășura jocul său fantasmagoric. Și dacă maestrului, ca personalitate unică, i se poate trece orice cu vederea, nu trebuie totuși ca, pe baza activității lui, să se construiască tot felul de teorii. Iar practicienii care și-l aleg ca stea călăuzitoare pot fi lăsați pe seama destinului lor ineluctabil: să nu-l ajungă niciodată și să rămînă în fond oameni de mîna a doua“.

Într-un eseu consacrat acestei probleme, Joseph Gantner, profesor în vremea noastră tot la Universitatea din Basel, încearcă să explice această inaderență obstinată a lui Burckhardt la tipul de pictură inițiat de Rembrandt prin formația sa eminamente clasică, prin faptul că idealul său artistic suprem a rămas plasticitatea

nobilă, clară, a sculpturii elene din epoca ei de glorie, întruchiparea cea mai înaltă a unei lumi superioare, a frumuseții corpului uman. În treacăt fie spus, în una din conferințele sale („Despre meritele grecilor pe tărîmul științei") Burckhardt face această afirmație, doar aparent paradoxală: „Numim poporul acesta „clasic"; dar, dacă romantism înseamnă raportarea tuturor concepțiilor și ideilor la un trecut străvechi, zugrăvit în cele mai strălucite culori, atunci grecii au trăit, ca poate nici un alt popor de pe pămînt, într-o atmosferă de extraordinar romantism".

Opoziția ireductibilă a lui Burckhardt față de unele laturi ale creației rembrandtiene nu are totuși la bază o ortodoxie estetică imuabilă, fidelitatea absolută față de un anume tip de artă. Concepția lui despre mari fenomene artistice, ca, de pildă, barocul a evoluat spectaculos. În *Cicerone* barocul însemna încă pentru el o degenerescență, o sălbăticire a structurilor Renașterii. Douăzeci de ani mai tîrziu, îi scria însă arhitectului Alioth: „Respectul meu față de baroc este în continuă creștere și sînt de pe acum înclinat să-l consider ca fiind o ultimă manifestare, un produs de seamă al arhitecturii vii. El nu are mijloace doar pentru tot ce slujește scopului, ci și pentru realizarea frumosului exterior".

De altfel, alături de Rafael, un artist căruia nu i-a precupețit nicicînd admirația, căruia i-a adus, în „Amintirile despre Rubens" și în conferințele sale, elogii supreme, a fost marele artist flamand, reprezentant prin excelență al barocului, Rubens, a cărui tipologie umană era departe de a corespunde canoanelor clasice, dar pe care Burckhardt îl iubește pentru imensa lui energie vitală, pentru inegalabila lui imaginație și inventivitate, pentru știința cu care organizează unitar și echilibrează structurile cele mai complexe și mai tumultuoase ale unei narații; analiza operelor lui îl duce la formularea principiului accentelor echivalente, care explică tainica, neostentativa

simetrie, căreia-i sînt subordonate la Rubens toate elementele compozițiilor sale.

Și totuși, elogiul cel mai mare adus artistului și artei îl găsim în chip paradoxal în chiar cuvîntarea care conține atîtea rezerve față de multe opere ale lui Rembrandt, căruia îi recunoaște însă din plin meritele ca maestru suveran al luminii: „Dar oare — se întreabă el — nu vedem și noi lumina soarelui, cu toate jocurile ei în aer liber sau în spații închise? . . . Răspunsul este: S-ar putea într-adevăr ca noi înșine să vedem lumina, dar cît este ea de frumoasă, de plină de viață și de spirit, aflăm doar de la artist. Numai atunci cînd imaginea lumii este captată de un suflet nemuritor, chiar și lucrurile neînsemnate, lipsite de frumusețe, cum sînt destule la Rembrandt, se transfigurează mistic, ca să folosim expresia entuziaștilor săi".

*

Socotim că am oferit suficiente motive care să explice de ce considerăm că publicarea cel puțin a unei selecții din conferințele* rostite de Burck-

*Conferințele lui Iacob Burckhardt au fost selectate din volumul 14, apărut în 1933, sub îngrijirea lui Emil Dürr, în cadrul operelor sale complete publicate de Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig. Textele conferințelor au fost reconstituite — ni se precizează — pe baza manuscriselor și notelor rămase de la Burckhardt; unele dintre ele — „Roma pe vremea lui Grigore cel Mare", „Despre valoarea lui Dio Chrysostomos pentru cunoașterea vremii sale", „Țara homerică a feacilor", „Napoleon I după izvoarele cele mai recente", „Despre pictura narativă", — fuseseră publicate anterior, integral sau parțial, în reviste ale vremii.
Alte texte cuprinse în ediția de față — „Gînduri despre artă și cultură" și „Șansă și neșansă în istorie" — au fost publicate în volumul *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, apărut în 1935 la Editura Alfred Kröner din Stuttgart, a cărui primă ediție a fost tipărită în 1905, sub îngrijirea lui Jakob Oeri, nepotul lui Burckhardt.
În cadrul notelor, care însoțesc textul fiecărei conferințe, adnotările aparținînd lui Burckhardt au fost

hardt de-a lungul a peste patru decenii este binevenită. Alese în așa fel încît să-l prezinte în tripla sa ipostază — de istoric, istoric al culturii și istoric al artei —, ele pun în lumină o latură mai puțin cunoscută la noi a activității sale și, prin amploarea preocupărilor pe care le învederează, prin diversitatea și temeinicia cunoștințelor ce le stau la bază, prin imensa experiență de cultură și de viață pe care o conțin, prin înțelepciunea lor care, cum spunea Burckhardt însuși trebuie să fie scopul ultim al studierii și contemplării fenomenelor istorice, și nu mai puțin prin claritatea și elocvența lor, conturează cu și mai mare pregnanță profilul unei personalități și dimensiunile unei opere care a intrat definitiv și organic în patrimoniul cultural al omenirii. Îndrăznim să credem că dialogul și confruntarea publicului nostru cu părerile despre probleme de un incontestabil interes ale unui interlocutor de talia lui Burckhardt nu-și vor pierde nicicînd interesul.

MIRCEA POPESCU

---

semnalate prin inițiala B. între paranteze. Au fost, de asemenea, semnalate puținele note, preluate de la îngrijitorii edițiilor mai sus amintite.

# GÎNDURI DESPRE CULTURĂ ȘI ARTĂ

Înțelegem prin cultură chintesența a ceea ce omenirea a realizat în mod *spontan*, atît pentru stimularea vieții materiale, cît și ca expresie a vieții spirituale și morale. Intră în sfera ei întreaga viață socială, toate tehnicile, artele, poezia și toate științele. Ea este lumea libertății, a mobilității, nu însă neapărat a universalității, o lume care nu-și impune valoarea prin constrîngere.

Cultura este un proces ce îmbracă nesfîrșite forme prin care actul naiv, primordial, se transformă în aptitudine conștientă și, în stadiul ei ultim și cel mai înalt, în știință și mai ales în filosofie, în reflecție pură.

Mediul în care se manifestă este societatea în sensul cel mai larg. Fiecare din elementele ei trece prin fazele creșterii, înfloririi, adică ale realizării plenare, pieirii și supraviețuirii în tradiția popoarelor (în măsura în care este capabil și demn să supraviețuiască). Nenumărate elemente ale ei trăiesc inconștient în continuare ca achiziții care, venite de la cine știe ce popor uitat, au intrat în însăși ființa omenirii. Trebuie avută în permanență în vedere această însumare inconștientă, în substanța popoarelor și a indivizilor, a rezultatelor dobîndite de cultură. Creșterea și declinul ei urmează unor legi superioare, impenetrabile, ale vieții.

Orice cultură începe cu un miracol al spiritului: *limba*, a cărei origine, dincolo de particularitățile popoarelor și ale fiecărei limbi în parte, își are sursa în sufletul omului; de n-ar fi așa nici un surdomut n-ar putea fi învățat să vorbească sau măcar să înțeleagă ce se vorbește; faptul acesta este explicabil numai prin existența unei porniri lăuntrice, venind din suflet, de a înveșmînta gîndurile în cuvinte.[1]

Limbile sînt apoi revelația cea mai directă, cea mai specifică, a spiritului popoarelor, imaginea lor ideală, materialul cel mai trainic prin care-și cristalizează substanța vieții lor spirituale, mai ales în cuvintele marilor poeți și gînditori.

Un imens teren de studii s-a deschis aici, mergîndu-se atît în căutarea formelor lexicale primordiale (a etimologiei lor, cu ajutorul cercetării lingvistice comparate), cît și urmărindu-se evoluția gramaticală și sintactică, de la rădăcinile cuvintelor la nesfîrșitele flexiuni ale verbelor, substantivelor, adjectivelor.

În genere se dovedește că limba este cu atît mai bogată cu cît este mai veche. Înalta cultură spirituală, cu capodoperele ei, apare abia după ce limba a depășit momentul ei de maximă înflorire.

La începuturi, în perioada ei de înflorire, vorbirea trebuie să fi fost un joc deosebit de plăcut. Toate organele par a fi fost mai fine, îndeosebi urechea, la vechii greci ca și la germani. Un bogat sistem flexionar a existat cel puțin o dată cu însuși tezaurul lexical concret, dacă nu mai înainte. Instrumentul ajunsese la perfecțiune încă înainte de întrebuințarea lui; se *putea* spune orice, cînd erau încă puține de spus. Abia viața aspră, istorică, mulțimea copleșitoare a lucrurilor au tocit limba prin întrebuințare. O dată constituită, limba a avut însă, la rîndul ei, o enormă influență asupra evoluției spirituale a popoarelor.

Lasaulx[2] crede că fazele s-au succedat în cultură astfel: după minerit (adică orice fel de prelucrare

a metalelor) au urmat creşterea vitelor, agricultura, navigaţia, comerţul, meşteşugurile, din care s-au născut apoi artele şi, din acestea, în cele din urmă ştiinţele. Lucrurile ni se par aici cam amestecate, întrucît unele îşi au originea în necesităţi materiale, altele în nevoi spirituale. În realitate legătura dintre ele este foarte strînsă, aşa că nu trebuie separate unele de altele. Orice activitate desfăşurată cu rîvnă, în mod liber, nu doar din constrîngere, are, oricît de redusă, şi o latură spirituală. Funcţionalitatea ei este, într-o alternanţă rapidă, dublă.

„Das ist's ja, was den Menschen zieret,
Und dazu ward ihm der Verstand,
Dass er innern Herzen spüret,
Was er erschafft mit seiner Hand".[3]

Acest adaos spiritual îşi găseşte expresia fie în împodobirea lucrului făcut de mîna omului, în maxima lui perfecţiune exterioară — armele şi uneltele la Homer sînt superbe încă înainte de a fi apărut vreo imagine a zeilor —, fie devine spirit conştient de sine, reflecţie, comparaţie, discurs, operă de artă. Fără să-şi dea seama, omul începe să simtă alte nevoi, decît cele pentru care şi-a început lucrul şi aceasta are consecinţe şi ecouri tot mai ample.

În genere omul nu este o fiinţă unilaterală. El acţionează ca un întreg, chiar dacă în unele direcţii mai slab, mai puţin conştient.

Nu trebuie de altfel să judecăm lucrurile prin prisma continuei diviziuni a muncii şi specializării din zilele noastre, ci avînd în minte imaginea vremurilor cînd facultăţile omului acţionau împreună.

În sfîrşit nu este nevoie să căutăm cu tot dinadinsul un motiv material ca factor determinant al declanşării fenomenelor de ordin spiritual, deşi pînă la urmă un astfel de motiv poate fi găsit. Din momentul în care devine conştient de el însuşi spiritul continuă, din impuls lăuntric, să-şi făurească propria-i lume.

Lucrul cel mai extraordinar îl constitue în orice caz *artele*, mai enigmatice decît ştiinţele; cele trei

arte plastice nu se deosebesc în această privință de poezie și de muzică.

Toate cinci s-au născut, după cîte se pare, sau din cult sau au fost legate de el în vremurile de demult. Este însă posibil ca ele să fi existat și înaintea lui. Nu avem din fericire a ne ocupa de această problemă; începuturile rămîn de domeniul speculației pure.

Poemul lui Schiller *Artiștii*[4] nu este cu totul concludent în ce privește rolul artei în cultura universală. Nu este suficient ca frumosul să fie înfățișat ca treaptă spre adevăr, ca factor de educare în spiritul adevărului. Arta există în mare măsură în sine și pentru sine.

*Științele* reprezintă latura spirituală a necesităților practice, sistematizarea fenomenelor infinit de variate ale realității; ele strîng și ordonează ceea ce există, de fapt, și *fără intervenția lor*, duc mai departe cunoașterea, descoperă noi fenomene ale naturii și legile care le guvernează. În sfîrșit, *filosofia* încearcă să ajungă la înțelegerea legilor ultime ale vieții, legi eterne, care există înaintea filosofiei și în afara oricărei intervenții a ei.

Cu totul alta este situația artelor. Obiectul lor nu este ceva care există și independent în ele. Artele nu urmăresc să descopere legi (tocmai pentru că nu sînt științe), ci să reprezinte o viață superioară, care nu ar exista fără ele.

Ele stîrnesc vibrații tainice care cuprind sufletele oamenilor. Ecoul lor nu este însă doar individual și temporar, ci capătă semnificații simbolice, nepieritoare.
Oamenii mari din vechime nu știau nimic despre noi și este greu de spus în ce măsură se gîndeau la urmașii lor; dar

„*Wer den Besten seiner Zeit genug getan,*
*Der hat gelebt für alle Zeiten*".[5]

Din lume, din istorie și din natură, arta și poezia distilează imagini care au o valoare universală, accesibile tuturor, și care sînt singurul lucru durabil pe pămînt, o a doua lume creată, ideală,

sustrasă timpului, pămîntească și totuși nepieritoare, o limbă comună a tuturor popoarelor. Artele sînt de aceea, ca și filosofia, una din expresiile cele mai înalte ale epocii în care au fost create.

Operele artistice sînt și ele, exterior vorbind, supuse destinelor tuturor lucrurilor pămîntești, ale tuturor tradițiilor. Ele pot fi erodate de trecerea timpului, dar ce supraviețuiește din ele este de ajuns pentru a da secolelor următoare sentimentul libertății, al entuziasmului, al comuniunii spirituale.

Din fericire sîntem în stare, noi, cei mai de tîrziu, să restaurăm operele din trecut, să intuim din fragmente, prin analogie, întregul. Arta își exercită acțiunea mai departe, chiar cînd din ea nu au mai rămas decît excerpte, contururi, pure aluzii. Efectul ei poate fi foarte puternic chiar în fragmente, fie că e vorba de sculpturi, ori de crîmpeie de melodii.

În cazul celor mai multe arte, chiar al poeziei, conținutul (exprimînd aspirații, spaime, dorințe ale simțurilor) poate avea și el un efect puternic, atît asupra artistului cît și asupra celui ce-i recepționează opera. În majoritatea lor oamenii cred chiar că arta este imitație a realității fizice, a aspectelor particulare, efemere, și că rostul ei este să reprezinte cu acuitate și să „imortalizeze" ceea ce ei consideră important din motive de altă natură.

Există însă din fericire arhitectura, în care se exprimă cu mai mare puritate și libertate decît oriunde aspirația spre idealitate. Ea ne arată cu claritate ce este arta, deși depinde incontestabil, în mare măsură, de rosturile ei obiective și nu este ferită de îndelungate repetări convenționale.

Arhitecura demonstrează cît de liberă este sau poate fi arta de orice finalitate care nu-i este specifică. Echivalentul ei este muzica, în care mimetismul este tot ce poate fi mai greșit.

Servitutea cea mai veche și mai înaltă a artelor, acceptată fără umilință, a fost cea legată

de religie. Evident, nu întotdeauna religia a contribuit la dezvoltarea artelor. Nevoile metafizice pe care le reprezintă pot fi de atare natură încît (ca în mahomedanism) să se dispenseze în parte de artă sau (ca în puritanism) să se lipsească de ea cu totul, să-i fie chiar ostile.

Din tot ce e pe lume arta primește nu probleme ce trebuie rezolvate, ci doar impulsuri, care o fac apoi să vibreze în deplină libertate. Este vai de ea, dacă i se cere să reprezinte fapte sau idei prea îngust circumscrise.

Este deosebit de instructivă în această privință poezia, care preferă să creeze o realitate nouă decît să povestească doar ce există; prin felul său de a înfățișa idei și sentimente ea este în totală opoziție, dar și perfect complementară, cu filosofia.

Cum ar suna oare în filosofie gîndurile lui Prometeu imaginat de Eschil? În reprezentarea lor poetică ele ne dau în orice caz sentimentul titanismului.

În cadrul culturii, diferitele domenii *se resping*, *se înlocuiesc și se condiționează* reciproc. Între ele există un permanent du-te vino.

Unele *popoare* și unele *epoci* manifestă o înzestrare predominantă, o predilecție pentru unul sau altul dintre aceste domenii.

Apar *personalități* puternice care deschid căi noi pe care întregi epoci și popoare merg aproape orbește.

Pe de altă parte nu ne este de loc ușor să stabilim în ce măsură un fapt de cultură care colorează pentru noi o întreagă epocă a dominat într-adevăr *viața* epocii respective. Filistinismul și puterea au existat întotdeauna alături de cultură și trebuie de aceea să ne ferim de iluzii optice în ce privește relația dintre marile valori spirituale și epoca lor.

Faptele izolate, de cultură ca și stadiile în care ea se află în diferite regiuni, se înrîuresc reciproc, la început mai ales prin intermediul *comerțului* care face ca produsele realizate de cei mai evolu-

ați, îndeosebi în anumite ramuri, să ajungă la ceilalți. Aceasta nu stimulează neapărat întotdeauna emulația spirituală. Etruscii și popoarele Pontului preferă să-și cumpere sau să-și comande frumoase obiecte grecești, mulțumindu-se cu atîta. Istoria culturii abundă totuși în contacte grele de urmări, magnetice, între popoare, între spiritele oamenilor. Orice aspirație trezește și la alții o aspirație asemănătoare sau cel puțin ideea că „și noi putem face asta!". Pînă la urmă, la popoarele de cultură se ajunge la acea nesfîrșită întrețesere și întrepătrundere a faptelor, care creează o relativă omogenizare, ce ni se pare astăzi de la sine înțeleasă.

Trebuie amintite în sfîrșit marile centre de schimburi culturale, ca Atena, Florența ș.a. În ele apare cu putere prejudecata locală că pot totul, că acolo se află societatea cea mai bună, cea mai capabilă să stimuleze și să prețuiască artele.

În aceste centre se și dezvoltă de aceea, din rîndurile cetățenilor lor, neobișnuit de multe personalități de seamă, prin care ele își exercită în continuare înrîurirea asupra lumii întregi. Nu este vorba aici, ca în marile orașe moderne (și chiar în cele mijlocii!) de „multiplele posibilități de formare" — căci aceasta creează de obicei mediocrități cu pretenții care nu așteaptă decît momentul favorabil pentru a-și cîștiga poziții și avantaje sociale, întreținînd totodată o atmosferă generală de critică —, ci de trezirea la viață, prin ceea ce este excepțional, a însușirilor celor mai înalte. Erau trezite nu talente, ci geniul făcea să se nască alte genii.

O condiție esențială a oricărei culturi ajunse la un stadiu mai înalt este, în afara unor asemenea centre de schimburi spirituale de prim rang, *sociabilitatea*. Ea este total opusă castelor, cu cultura lor parțială unilaterală, deși relativ dezvoltată, care poate obține rezultate în domeniul tehnic, în dobîndirea și perfecționarea exterioară a unei îndemînări artizanale, dar pe tărîm spiri-

tual, cum o dovedesc în primul rînd egiptenii, ajunge la stagnare, îngustime și înfumurare față de tot ce este străin. Oricum însă, prin transmiterea ereditară obligatorie a meșteșugurilor s-a evitat o recădere în barbarie.

Sociabilitatea face însă, chiar dacă stratificarea socială se menține, ca *toate elementele* culturii, de la cele mai înalte pînă la activitatea tehnică cea mai măruntă, să vină în contact mai mult sau mai puțin strîns între ele, alcătuind în acest fel un mare lanț, împletit în mii de forme, pe care o singură scînteie electrică îl poate face să vibreze mai puternic sau mai slab într-una sau alta dintre verigile sale. O înnoire importantă pe tărîmul spiritual și al sufletului îi poate face chiar și pe cei care nu sînt aparent preocupați de aceste probleme să-și înțeleagă altfel viața și munca lor obișnuită de fiecare zi.

Viața socială în sensul ei *mai înalt* constituie, în sfîrșit, un for indispensabil îndeosebi pentru arte. În esență acestea nu trebuie să depindă de ea, de falșii ei sateliți, de trăncăneala saloanelor moderne etc., dar trebuie să-și găsească în ea măsura accesibilității, fără de care riscă să-și risipească eforturile în gol sau să se limiteze doar la un cerc restrîns de adoratori.

Și acum să vorbim despre *relația* adevărată sau presupusă a *culturii cu moralitatea*. Gustav Freytag (*Imagini din trecutul german*, *vol. I*) [6] judecă, de exemplu, secolele al XVI-lea și al XVII-lea, pornind de la ideea că de atunci au sporit „sentimentul datoriei și cinstea“ (p.13) sau „conținutul vieții, destoinicia și cinstea“ (p. 16). Dar afirmațiile despre corupția, destrăbălarea și mai ales „violența“ din vremurile trecute sau despre cruzimea și perfidia barbarilor sînt greșite. Se judecă totul în funcție de acel grad de securitate, fără de care *noi* nu mai putem trăi, iar trecutul este condamnat pentru că nu trăia în această atmosferă, uitîndu-se că și astăzi de îndată ce, în război de exemplu, securitatea este suspendată, reapar toate ororile. Nici sufletul și nici mintea

omului nu au evoluat vizibil în bine în decursul istoriei; aptitudinile lui ajunseseră în orice caz de mult la maxima lor dezvoltare. Prezumția că trăim într-o epocă de progres moral este de aceea ridicolă dacă ne raportăm la vremurile pline de riscuri, cînd forța liberă a aspirațiilor ideale ridica spre cer turnurile înalte a sute de catedrale. Se adaugă la aceasta ura noastră stupidă față de tot ce este altfel, multiform, față de actele simbolice și față de drepturile pe jumătate sau cu totul apuse, faptul că identificăm moralitatea cu exactitatea, incapacitatea noastră de a înțelege lucrurile mai viu și mai divers colorate, rolul hazardului în viață. Evident, aceasta nu înseamnă că avem nostalgia reîntoarcerii la evul mediu, dar am dori un spor de înțelegere pentru trecut. Viața noastră este o afacere, în trecut ea era existență. Nu exista poporul ca atare, dar înflorea esență însușirilor sale.

Ceea ce se consideră îndeobște a fi un progres de ordin moral este de fapt, datorită multilateralității și bogăției aspectelor culturii, precum și datorită creșterii enorme a puterii de stat, domesticirea pînă la abdicarea totală a individului, mai ales că urmărirea exclusivă a cîștigului material absoarbe orice inițiative. O dată cu spiritul de inițiativă a scăzut în aceeași măsură capacitatea individului de a ataca și de a se apăra de agresiune.

*Moralitatea* ca forță în sine nu este însă cu nimic mai ridicată și nici mai răspîndită decît în așa-numitele timpuri violente și brutale. Și oamenii din vremea locuințelor lacustre erau în stare să-și dea viața pentru alții. Răul și binele, chiar fericirea și nefericirea s-au compensat probabil, pe ansamblu, în diferitele epoci și culturi din trecut.

Îndoielnică ni se pare chiar dezvoltarea intelectuală sporită, deoarece progresul civilizației presupune diviziunea muncii, care ar putea duce la îngustarea crescîndă a conștiinței individului. În științe privirea de ansamblu începe de pe acum să fie întunecată de descoperirea atîtor fapte

izolate, de strictă specialitate. În nici un domeniu al vieții capacitatea individului nu crește în aceeași măsură cu creșterea pe care o înregistrează întregul din care face parte. Cultura riscă să se poticnească de propriile ei picioare.

Important este nu cum se modifică, în nuanțele lor, noțiunile de „bine și rău" (căci aceasta depinde de cultura și religia vremii), ci dacă oamenii, învingîndu-și înclinațiile egoiste, își duc viața în funcție de felul cum aceste noțiuni sînt înțelese în momentul respectiv.

De altfel abia epoca de după Rousseau s-a declarat *en bloc* morală față de trecut, pornind, firește, de la ideea că omul este în esență bun, dar că nu și-a putut pune în valoare pînă atunci această bunătate, care se va revela însă în mod strălucit de îndată ce el va prelua puterea! Oamenii își revendicau astfel (în Revoluția franceză) dreptul de a face proces întregului trecut. Dar abia în ultimele decenii pe care le trăim se crede cu o totală înfumurare în această superioritate morală a prezentului, chiar și față de antichitate. Ideea ascunsă este că în zilele noastre banii se cîștigă mai ușor și mai sigur decît oricînd în trecut. Dacă această situație ar fi amenințată, ar dispărea cu siguranță și înfumurarea de care vorbeam.

Creștinismul s-a considerat și el un progres salvator, însă numai pentru adepții săi, statuînd existența, în afara lui, a unei lumi și mai rele, precum și necesitatea fugii din această lume.

O particularitate a culturilor mai înalte este *capacitatea lor de a renaște*. Fie același popor, fie un altul venit mai tîrziu preia, pe baza unui fel de drept de moștenire sau a dreptului oferit de admirație, o cultură din trecut pe care și-o însușește.

Aceste Renașteri trebuie deosebite de Restaurările politice sau religioase, cu care în unele locuri coincid în timp. Ne-am putea întreba în ce măsură acesta a fost cazul cu reașezarea evreilor după exil sau a perșilor în vremea Sasanizilor.

În vremea lui Carol cel Mare s-au produs ambele fenomene: Restaurarea imperiului roman tîrziu şi, în acelaşi timp, Renaşterea literaturii şi artei creştine din epoca romană tîrzie.

O autentică Renaştere a fost cea italiană şi europeană din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Caracteristicile ei principale sînt spontaneitatea, forţa ei inperioasă care a dus-o la victorie, extinderea ei mai mare sau mai restrînsă asupra tuturor domeniilor vieţii, asupra concepţiei despre stat de pildă, în sfîrşit caracterul ei european.

Dacă considerăm acum *cultura secolului al XIX-lea o cultură universală*, este pentru că ea se află în posesia tradiţiei tuturor timpurilor, popoarelor şi culturilor; literatura vremii noastre este o literatură universală.

Cîştigul cel mai mare îl are acum cel ce receptează cultura. Printr-o convenţie tacită generală şi atotcuprinzătoare, se manifestă astăzi un interes obiectiv faţă de tot şi de toate, există dorinţa de a transforma în bun spiritual propriu tot ce s-a realizat în lume, în trecut ca şi în zilele noastre.

Chiar în condiţii şi cu posibilităţi limitate, oamenii de o mai aleasă cultură îi pot gusta astăzi pe cei cîţiva clasici preferaţi, trăiesc mai intens sentimentul naturii, sînt mult mai conştienţi decît în trecut de bucuria vieţii.

Statul şi biserica pun mai puţine piedici în calea acestor aspiraţii şi devin mai tolerante faţă de tot felul de alte puncte de vedere. Pentru oprimarea lor le lipseşte şi puterea şi intenţia, considerînd desigur că represiunii îi este de preferat convieţuirea cu o cultură ce se dezvoltă aparent fără limite.

Mai discutabil este avantajul celor puşi pe cîştig, care reprezintă în esenţă forţa motrice a dezvoltării, impulsionînd, cu o pasiune elementară, mai întîi o şi mai mare accelerare a circulaţiei şi apoi înlăturarea totală a îngrădirilor existente încă, aspirînd adică spre constituirea statului universal. Acestea se răzbună însă prin creşterea enormă a concurenţei şi printr-o agitaţie

fără răgaz. Tipul acesta de om ar dori să învețe cît mai repede și să se bucure de cît mai multe lucruri, dar este nevoit cu durere să lase altora ce este mai bun. Alții trebuie să fie cultivați în locul lui, tot așa cum, în evul mediu, alții se rugau și compuneau cîntece pentru marii seniori.

Dintre ei o bună parte o reprezintă oamenii de cultură americani, care au renunțat în mare măsură la tradițiile istorice, adică la continuitatea spirituală, și pentru care poezia și arta sînt doar forme ale luxului.

Situația cea mai nefericită o au în această epocă arta și poezia însăși, care nu-și mai găsesc locul în această lume agitată, în mediul acesta urît, într-o vreme în care ingenuitatea producției artistice este serios amenințată. Dacă această producție (ne referim la cea autentică, pentru că cea falsă are o viață ușoară) continuă totuși, faptul se explică doar prin existența unui impuls lăuntric foarte puternic.

O relație specială o au literatura și arta cu momentele de criză. Acestea pot avea uneori efecte nimicitoare, pot împiedeca dezvoltarea unor forțe spirituale, cum s-a întîmplat, de pildă, cu pictura, sculptura și epopeea în cadrul Islamului.

Simpla perturbare afectează însă literatura și arta în mai mică măsură sau chiar de loc. În mijlocul unei atmosfere de nesiguranță generală își fac apariția în arena publică mari forțe spirituale, latente pînă atunci, care îi uluiesc pe cei ce caută doar să exploateze criza; în vremuri grele palavragiii sînt oricum neputincioși.

Este un lucru dovedit că gînditorii, poeții și artiștii de mare vigoare iubesc, tocmai fiindcă sînt puternici, atmosfera de mare tensiune, se simt bine într-un vîrtej de aer mai proaspăt. Mari încercări tragice maturizează spiritele, le dau alte criterii de apreciere a situațiilor, o mai mare independență în judecarea celor ce se petrec în lume. *De civitate dei* a lui Augustin

n-ar fi fost o carte atît de importantă și de independentă, dacă n-ar fi fost scrisă în vremea prăbușirii imperiului roman de vest. Dante și-a compus *Divina Commedia* în exil.

Artiștii și poeții nu sînt neapărat obligați să descrie sau chiar să proslăvească *conținutul* momentelor de criză pe care le trăiesc, cum au făcut-o David și Monti.[7] Este de ajuns că în viața oamenilor a apărut ceva nou, că ei știu din nou ce să iubească și ce să urască, ce este cu adevărat vital și ce este lipsit de importanță.

„*Quant à la pensée philosophique elle n'est jamais plus libre qu'aux grands jours de l'histoire*",[8] spune Renan. Filosofia a înflorit la Atena cu toate că viața atenienilor era plină de încordare și de primejdii, desfășurîndu-se în condiții de permanentă criză și de permanentă amenințare, cu toate războaiele, procesele de crimă împotriva statului și de *asebie*, cu toții sicofanții,[9] cu toate primejdiile ce-i pîndeau pe cei ce călătoreau, care puteau ajunge să fie vînduți ca sclavi etc.

Dimpotrivă în vremurile foarte liniștite, viața particulară, cu interesele și confortul ei, amorțește spiritul înclinat spre creație, îl face incapabil de măreție. În schimb cei care au doar o brumă de talent se îmbulzesc să ocupe primele locuri. Îi recunoști prin faptul că pentru ei arta și literatura sînt doar mijloace de a realiza profituri și de a face vîlvă în jurul lor. Nu le este greu să-și valorifice îndemînarea, pentru că în cale nu le stă forța geniului și adesea nici chiar a talentului.

Este locul aici să ne lămurim, cel puțin în linii mari, în ce constă măreția ce li se atribuie artiștilor și poeților.

Nemulțumit doar cu cunoașterea, care este problema științelor speciale, și nici măcar cu înțelegerea lucrurilor, pe care o urmărește filosofia, conștient de esența sa multiformă și enigmatică, spiritul omului presimte existența și a altor forțe care se aseamănă cu propriile sale forțe oculte. I se revelează atunci lumi întregi

care-l înconjoară și care vorbesc intuiției sale în graiul imaginilor: artele. Exponenților acestora spiritul omului le atribuie în mod inevitabil măreție, pentru că le datorează îmbogățirea ființei și facultăților sale celor mai intime. Ei sînt în stare să atragă în sfera lor aproape întreaga existență umană, în măsura în care depășește cotidianul, să dea glas simțămintelor omului într-un mod mult mai elevat decît i-ar fi lui cu putință, să-i ofere o imagine a lumii care, liberă de zgura accidentalului, concentrează într-o formă transfigurată numai ce este cu adevărat mare, frumos și plin de înțelesuri în realitate; tragicul însuși devine astfel consolator.

Artele presupun deopotrivă înzestrare și putere de creație. Fantezia, principala lor forță motrice, a fost întotdeauna considerată ca fiind de esență divină.

A exprima, a putea reprezenta sentimente lăuntrice *în așa fel* încît ele să-și păstreze acest caracter lăuntric, să apară ca adevărate revelații, este o calitate dintre cele mai rare. Mulți pot să redea în mod exterior ce este exterior, dar cealaltă calitate trezește în sufletul privitorului sau ascultătorului convingerea că cel ce a fost în stare de o asemenea creație este *unic*, că el rămîne de aceea de neînlocuit.

Știm mai apoi că artiștii și poeții au avut dintotdeauna relații multiple și solemne cu religia și cultura. Prin ei vorbesc voința și simțirea cea mai puternică a vremurilor din trecut, ei sînt interpreții de elecție ai acestor vremuri.

Numai ei pot tălmăci și da formă misterului frumuseții. Momentele rare pe care le trăim în fugă și nu întotdeauna la aceeași intensitate ei le concentrează într-o lume a poeziei, în imagini izolate sau în mari cicluri de imagini, plăsmuind în culoare, în piatră și în sunet o a doua lume pămîntească, mai elevată; iar în arhitectură și în muzică învățăm să cunoaștem frumosul exclusiv prin intermediul artei, fără de care nici nu i-am bănui existența.

Printre poeţi şi artişti, cei cu adevărat mari se dovedesc ca atare prin forţa dominatoare pe care o exercită, uneori chiar în timpul vieţii, asupra artei lor. La aceasta se adaugă ideea, convingerea generală, că o mare înzestrare este întotdeauna ceva extrem de rar. Se creează sentimentul că maestrul respectiv este de neînlocuit, că lumea ar fi incompletă şi n-ar putea fi concepută fără el.

Dacă numărul oamenilor de prim rang este atît de mic, ne poate totuşi consola faptul că există un al doilea grad de mărime în artă şi poezie; ce au dăruit lumii maeştrii de prim rang prin creaţia lor liberă, maeştrii *de rang secund* pot consolida, pe urmele tradiţiei, sub forma *stilului*. Ce fac ei este un lucru secundar, deşi este posibil ca unii dintre ei să fie de fapt artişti de primă mînă, dar care au venit prea tîrziu, după ce impulsul iniţial fusese dat.

Maeştrii de pe treapta a treia, mai superficiali, pun o dată mai mult în lumină forţa oamenilor mari, ne arată în mod instructiv ce părţi din creaţia acestora sînt mai ales demne de a fi însuşite, precum şi care dintre ele au putut fi împrumutate cu cea mai mare uşurinţă.

Ne vom întoarce însă mereu la maeştrii de prim rang. Numai la ei fiecare cuvînt şi sunet, fiecare trăsătură sînt de o autentică originalitate, chiar atunci cînd se repetă (deşi aici ne-am putea totuşi înşela în cazurile, fireşte foarte triste, cînd oameni cu o înzestrare de prim rang şi-o uzează în producţii de serie, urmărind doar cîştigul).

Se deosebeşte însă aici, ca de la cer la pămînt, producţia rapidă şi în masă a mediocrităţilor, de creaţia de mare bogăţie, adesea atît de uimitoare, încît pare determinată de presentimentul morţii timpurii. Aşa stau lucrurile cu Rafael şi Mozart sau cu Schiller, doborît şi el prea repede de boală. Cel care însă, după realizări de seamă, devine un producător de serie doar pentru profit, acela nu a fost din capul locului un om de primă mărime.

Izvoarele creației de mare bogăție sînt o forță uriașă, supraomenească, ca și, după orice progres realizat, puterea și dorința de a folosi sub toate aspectele noile resurse. Fiecărei noi trepte urcate de Rafael îi corespunde, de exemplu, un grup de madone sau de tablouri înfățișînd Sfînta Familie. Ne vine aici în minte și anul 1797, anul baladelor lui Schiller. În sfîrșit, creația unor mari maeștri ca Rubens sau Calderon poate fi stimulată, în cadrul unui stil dat, de o cerere masivă a operelor lor din partea publicului.

O întrebare care se pune este în ce măsură marii poeți și artiști trebuie să fie mari și în viața lor personală. În orice caz, ei trebuie să aibă acea voință concentrată, fără de care este de neconceput un om cu adevărat mare, voință pe care o simțim răsfrîngîndu-se cu o putere magică asupra noastră. Cine nu posedă într-o măsură excepțională această calitate este sortit, chiar dacă este deosebit de înzestrat, declinului grabnic. Fără această înaltă trăsătură de caracter, „talentul" cel mai strălucit se destramă și decade jalnic. Toți marii maeștri au început prin a învăța și au continuat să învețe chiar după ce au atins culmi înalte și au ajuns să creeze cu mare ușurință opere strălucite, dovedind astfel o mare fermitate și consecvență. De altfel ei au urcat pe trepte mereu mai înalte numai printr-o luptă uriașă cu noile probleme pe care și le-au pus. La șaizeci de ani, în culmea gloriei, Michelangelo a trebuit să cucerească noi domenii ale artei sale și să-și însușească noi mijloace de expresie, înainte de a putea crea Judecata de Apoi. Să ne gîndim de asemenea la puterea voinței arătată în ultimele luni ale vieții de Mozart, despre care mulți își închipuie și acum că a rămas toată viața un copil.

Sîntem pe de altă parte tentați să credem că marii maeștri au avut o viață mai plină, o existență și o personalitate mai fericite decît ceilalți muritori, că la ei raportul dintre spirit și lumea simțurilor a fost mai fericit. Multe

sînt, în aceste privințe, simple presupuneri; sînt în genere trecute cu vederea foarte marile primejdii la care tocmai ei sînt expuși de-a lungul vieții și carierei lor. Biografiile actuale ale artiștilor și poeților au surse foarte nesănătoase; ar fi mai bine dacă ne-am mulțumi cu operele lor, în care Gluck, de pildă, ne dă impresia măreției și mîndriei liniștite, Haydn pe cea a fericirii și bunătății. Dealtfel nu toate epocile au privit această problemă în același fel. Grecia preromană acordă izbitor de puțină atenție artiștilor ei plastici de primă mărime, în timp ce pe poeți și filosofi îi situează foarte sus.

Să vedem și ce se consideră a fi mare în fiecare dintre arte. *Poezia* atinge culmi atunci cînd, din curgerea vieții, cu întîmplările ei mediocre și indiferente, la care a putut face aluzii doar în idile, extrage și cristalizează în forme ideale ceea ce este în sensul cel mai înalt general omenesc; atunci cînd reprezintă în toată puritatea și forța ei, nealterată de jocul hazardului, pasiunea umană în luptă cu destinul; atunci cînd revelează omului secrete care zac în străfundurile lui și despre care nu are decît o idee foarte tulbure; atunci cînd îi vorbește într-un grai minunat, făcîndu-l să creadă că într-o existență mai bună și el va fi vorbit așa; atunci cînd transfigurează în nepieritoare opere de artă bucurii și suferințe ale oamenilor aparținînd tuturor popoarelor și tuturor timpurilor, pentru a se adeveri că „*spirat adhuc amor*,[10] de la jalea dezlănțuită a Didonei la cîntecul popular plin de tristețe al iubitei părăsite, în așa fel încît suferințele celor de mai tîrziu, care ascultă aceste cîntece, să se limpezească, absorbite în întreaga suferință a lumii, lucru de care poetul este în stare pentru că în chiar sufletul său numai suferința trezește calitățile cele mai elevate; și mai ales atunci cînd redă stări de spirit care depășesc suferința și bucuria, cînd pășește pe tărîmul acelui sentiment care reprezintă esența cea mai pură a religiei și a cunoașterii; transcenderea a ceea ce este pămîntesc, pe care o întîlnim

în scena de mare dramatism din temniță dintre Ciprian și Justina la Calderon[11] și la care se înalță și Goethe într-un vers ca „Der du von dem Himmel bist"[12]; și cînd în vremuri furtunoase se adresează unor întregi popoare, precum profeții în momente de supremă inspirație: Isaia 60.

Marii poeți pot fi socotiți mari și pentru că poemele scrise de ei care ni s-au transmis reprezintă documentele cele mai importante despre spiritul tuturor timpurilor; dar, însumate, ele oferă mai ales revelația cea mai cuprinzătoare a vieții lăuntrice a omului.

Trebuie însă să facem o deosebire clară între „măreția" unui poet și „răspîndirea" și folosirea lui, care pot depinde de cu totul alte motive.

S-ar putea crede că pentru poeții din trecut decisivă este doar măreția lor. Un poet poate însă avea, prin forța sa educativă și prin știrile pe care le dă despre vremea sa, o valoare care o depășește pe cea pur poetică. Așa stau lucrurile cu unii poeți ai antichității din epoci pentru care orice informație este extrem de prețioasă.

Se poate pune întrebarea dacă, față de Eschil și Sofocle, Euripide este tot atît de mare. El este totuși, pentru un moment de cotitură în întregul mod atenian de a gîndi, izvorul de departe cel mai important. Dar tocmai aceasta ne oferă un exemplu grăitor pentru deosebirea care există între ei: Euripide vorbește despre un moment trecător din istoria spiritului, Eschil și Sofocle vorbesc despre lucruri eterne.

Pe de altă parte, creații de o incontestabilă măreție și strălucire — epopeea populară, cîntecul și melodia populară — par a nu fi opera unor mari personalități; acestora li se substituie poporul întreg, pe care ni-l imaginăm ad hoc într-un stadiu cultural special, de naivitate fericită.

De fapt, substituirea aceasta se întemeiază doar pe lacunele tradiției. Cîntărețul epic, al cărui nume nu-l mai știm, a fost foarte mare în momentul în care a dat pentru prima oară o formă durabilă unui episod al legendei poporului său; în

acel moment în ființa lui s-a concentrat în chip magic spiritul popular, lucru care nu a fost cu putință decît în cazul unor oameni cu o excepțională înzestrare nativă. Cîntecul popular și melodia populară de prim rang au fost cu siguranță create de asemenea indivizi excepționali, în momente de mare inspirație, cînd prin ei a vorbit însuși spiritul poporului. Altfel cîntecul nu ar fi avut viață lungă.

Faptul că în cazul unei tragedii anonime ne gîndim că ea va fi avut totuși vreun autor anume, dar nu gîndim la fel și despre așa-numitele epopei populare, ține doar de păreri și de obiceiuri din zilele noastre. Există drame care sînt, în ce privește apariția lor, cel puțin tot atît de „populare", ca și epopeile populare.

Ne vom referi acum la marii pictori și sculptori. La începuturi artiștii lucrează în mod anonim în slujba religiei. În sanctuarele ei, fac primii pași spre sublim, învață să epureze formele de ceea ce este accidental; se nasc tipurile și încep să se întrevadă formele ideale.

Încep apoi să apară nume de autori, care-și cîștigă un renume în acea frumoasă epocă de mijloc a artei, cînd originea ei sacră, monumentală, se face încă simțită, dar au fost cucerite totodată libertatea în folosirea mijloacelor de expresie și bucuria pe care ele o procură. Acum este atins în toate direcțiile idealul, dar și realul este învăluit de o putere magică de atracție. Pe ici pe colo arta cade într-un adînc servilism față de realitatea concretă, dar se înalță din nou triumfătoare, ca simbol superior al vieții. Relația ei cu lumea este esențialmente diferită de cea a poeziei; întorcîndu-și privirile aproape numai spre aspectele ei luminoase, arta creează o lume a frumuseții, puterii, interiorizării și fericirii; și în natura fără glas ea vede și înfățișează spiritul.

Maeștrii care au făcut pași hotărîtori în această direcție au fost oameni extraordinari. Desigur, în lumea artistică elenă, și atunci cînd le cunoaștem

numele, nu le putem decît rareori raporta la anumite opere, iar în epoca de înflorire a evului mediu din nordul Europei ne lipsesc chiar și numele. Cine a creat statuile de la portalurile din Chartres și Reims? Și aici este însă lipsită de temei ideea că tocmai operele cele mai valoroase sînt creații de școală, pentru care meritul nu revine decît în mică măsură vreunui maestru. Situația este similară celei referitoare la epopeea populară. Cel care a înălțat primul la portalul de nord din Reims tipul de Crist pe care-l cunoaștem a fost un foarte mare artist, care a creat cu siguranță și alte opere la fel de strălucite.

În epocile istorice perfect cunoscute, cînd îi știm deopotrivă pe artiști și operele lor, atributul „măreției" este conferit cu deplină siguranță și într-un consens general unei anumite pleiade de maeștri, în opera cărora ochiul exersat poate recunoaște calitățile evidente, primordiale, ale geniului.

Operele lor, oricît de numeroase, sînt totuși răspîndite într-un număr limitat pe suprafața pămîntului; avem de ce să fim îngrijorați de dăinuirea lor în viitor.

Dintre *arhitecți* nici unul nu se bucură de gloria bine stabilită a unor poeți sau pictori. Arhitecții trebuie a priori să-și împartă meritele cu inițiatorii construcțiilor. O mare parte a admirației se răsfrînge asupra poporului respectiv, asupra bisericii sau stăpînitorului respectiv. Așa se explică părerea mai mult sau mai puțin conștientă că în arhitectură grandoarea este mai mult un produs al epocii sau al națiunii respective, decît al vreunui maestru. Judecata este tulburată și de dimensiunile operei; edificiile colosale sau fastuoase își arogă prin însuși acest fapt dreptul de a fi admirate.

Și așa, arhitectura este considerată a fi mai greu de înțeles decît pictura și sculptura, pentru că nu are caracter figurativ; ca artă însă ea este la fel de greu sau de ușor de înțeles cum sînt celelalte două arte.

Apare pe deasupra și aici un fenomen identic sau similar celor din celelalte arte: creatorii de stiluri considerate a fi de mare valoare și importanță rămîn necunoscuți; sînt cunoscuți în schimb cei care le-au perfecționat și rafinat. La greci, de pildă, nu este cunoscut maestrul care a statornicit tipul templului, dar sînt cunoscuți Ictinos și Mnesicles [13]. În evul mediu nu este cunoscut arhitectul catedralei Notre-Dame din Paris, care a făcut ultimii pași decisivi spre gotic, dar sînt cunoscute numele a o serie de maeștri care au lucrat la catedrale renumite între secolele al XIII-lea și al XV-lea.

Altfel stau lucrurile în Renaștere. Din această epocă avem date precise despre renumiți arhitecți și aceasta nu numai pentru că epoca ne este mai apropiată și documentele sînt și ele mult mai numeroase și mai sigure, ci și pentru că acești arhitecți nu repetă același tip de edificiu, ci creează mereu noi combinații, astfel încît fiecare a putut oferi ceva personal în cadrul unui sistem de forme unitar, dar foarte elastic. Iși exercită de asemenea efectul încrederea ce li se acorda în acea vreme arhitecților, cărora li se puneau la dispoziție teren pentru construcții și materialele necesare și li se dădea o libertate fără precedent.

O adevărată măreție le este însă recunoscută, de fapt, doar lui Erwin von Steinbach [14] și lui Michelangelo, după care urmează în primul rînd Brunellesco [15] și Bramante [16]. Firește, primii doi au trebuit să îndeplinească condiția de a construi edificii grandioase, Michelangelo avînd privilegiul de a fi înălțat principalul templu al unei religii. De numele lui Erwin se leagă turnul cel mai înalt din lume, care n-a fost dealtfel construit după planurile lui, dar fără de care nu și-ar fi cîștigat renumele extraordinar, dar bine meritat, fațada sa concepută în cel mai frumos și mai limpede stil gotic. Michelangelo a închipuit cel mai frumos ansamblu arhitectonic și totodată cel mai strălucit spațiu interior, peste care se înalță cupola sa de la Sf. Petru; asupra lui Michelangelo

consensul între părerea publică și cea a specialiștilor este deplin.

La capătul celălalt al tărîmului artelor, înrudită cel mai mult cu arhitectura, se află *muzica.* Pentru a o înțelege în însăși esența ei, trebuie studiată în primul rînd muzica instrumentală, nelegată de texte și nici de reprezentări scenice.

Poziția ei este enigmatică și miraculoasă. Dacă poezia, sculptura și pictura pot totuși apărea ca arte ce înfățișează viața omului, chiar dacă ridicată la un grad mai înalt de idealitate, muzica este numai un simbol al ei, este ca o cometă ce se rotește în jurul vieții omului pe o orbită colosal de amplă și de înaltă, pentru a se apropia apoi de ea mai mult decît oricare artă, tălmăcind tainele cele mai adînci ale omului. Ea este cînd matematică fantastică, cînd numai mișcare sufletească, cînd infinit de îndepărtată, cînd apropiată și intimă.

Acțiunea ei (evident, cînd este bună) este atît de puternică și de directă, încît, în gratitudinea lor, cei ce o ascultă se întreabă cine a compus-o și-i proclamă autorului ei marea valoare. Valoarea marilor compozitori este dintre cele mai puțin controversate. Mai îndoielnică este dăinuirea perpetuă a operelor lor. Ea depinde de eforturile mereu reînnoite ale urmașilor, de manifestările ce sînt organizate și care trebuie să reziste concurenței cu toate concertele și reprezentările de opere de astăzi și din toate epocile, în timp ce în celelalte arte operele, o dată create, există ca atare. Dăinuirea operelor muzicale depinde în al doilea rînd de dăinuirea sistemului nostru tonal și ritmic, care nu este veșnic. Mozart și Beethoven pot deveni tot atît de greu de înțeles pentru oamenii viitorului cît ar fi pentru noi muzica greacă, atît de lăudată de contemporani. Ei ar rămîne mari pe credit, pe baza afirmațiilor noastre entuziaste, așa cum sînt pictorii antichității ale căror opere s-au pierdut.

Şi, în sfîrşit, încă un lucru: cînd omul de cultură se aşază la banchetul oferit de arta şi de poezia trecutului, el nu poate renunţa cu totul la frumoasa iluzie că, în momentele în care au creat asemenea capodopere, autorii lor au fost *fericiţi*. Aceştia însă au salvat cu mari jertfe ceea ce era ideal în vremea lor, dar în viaţa de fiecare zi au dus aceeaşi luptă pe care o ducem şi noi. Numai nouă creaţiile lor ni se par de o tinereţe ce se păstrează neştirbită.

**NOTE**

Pasaje despre cultură din prelegerile care laolaltă constituie volumul *Weltgeschichtliche Betrachtungen* *(„Consideraţii asupra istoriei omenirii")*, tipărit postum în anul 1903.

1. O dovadă suficientă în acest sens este însăşi posibilitatea de a învăţa limbi străine şi de a le folosi pe tărîm spiritual. Ai atîtea inimi cîte limbi ştii (cf. cele *tria corda* ale lui Ennius) (B.)
2. E. v. Lasaulx, *Neuer Versuch einer alten auf die Wahrheit der Tatsachen gegründeten Philosophie der Geschichte (Nouă încercare a unei vechi filosofii a istoriei întemeiată pe adevărul faptelor)*, p. 30. Operă foarte frecvent citată de Burckhardt în prelegerile sale despre probleme istorice.
3. „Aceasta-i ce-l înfrumuseţează pe om / şi de aceea i-a fost dată mintea, / pentru a simţi pînă în adîncul inimii / ceea ce a creat cu propriile-i mîini" (din *Das Lied von der Glocke (Cîntecul clopotului)* de Friedrich Schiller).
4. *Die Künstler*.
5. „Cel ce a făcut destul pentru oamenii cei mai buni ai vremii sale/acela a trăit pentru toate timpurile" din Prologul la *Wallensteins Lager (Tabăra lui Wallenstein)* de Friedrich Schiller).
6. Gustav Freytag (1816—1895), scriitor german; printre operele sale principale: *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (citată de Burckhardt), romanul istoric *Die Ahnen (Strămoşii)* etc.
7. Pictorul Jacques Louis David (1748—1825) şi poetul Vicenzo Monti (1754—1828) sînt vestitorii şi rapsozii Republicii şi ai Imperiului.
8. *„Cît despre gîndirea filosofică, ea n-a fost niciodată mai liberă decît în marile zile ale istoriei".*
9. *Asebie*: impietate faţă de zei; sicofanţi: denunţători, delatori
10. „iubirea trăieşte încă".

11. Burckhardt se referă la scena din *Vrăjitorul făcător de minuni (El mágico prodigioso)*, din 1637. Magicianul este chiar diavolul, care eşuează pînă la urmă în tentativele sale de a-i corupe pe eroii principali Ciprian şi Justina.
12. „Tu cel care eşti în ceruri" — vers din *Wanderers Nachtlied (Cîntecul de noapte al pribeagului)* de Johann Wolfgang von Goethe.
13. Ictinos, principalul arhitect al Partenonului; Mnesicles, constructorul Propileelor de pe Acropole.
14. Erwin von Steinbach (m. 1318) este, potrivit ultimelor cercetări, autorul doar al unei părţi a proiectului faţadei de vest a catedralei din Strasbourg, pe care istoricul de artă german Dehio o considera cea mai frumoasă. Alţi cercetători îi reduc şi mai mult meritele în raport cu ceilalţi doi colaboratori, astfel încît admiraţia lui Burckhardt — şi, adăugăm, a lui Goethe — nu mai poate fi acceptată fără rezerve. Turnul catedralei a fost proiectat de Ulrich Ensinger şi realizat în sec. XV.
15. Filippo Brunellesco (1377—1446), arhitect din Renaşterea timpurie; printre operele sale: cupola domului din Florenţa, Ospedale degli innocenti (Cămin pentru copiii găsiţi) şi reconstrucţia bisericii San Lorenzo din Florenţa.
16. Donato d'Angelo Bramante (1444—1514), autor al unor clădiri ca „Tempietto" din Roma, dar mai ales al proiectului pentru biserica Sf. Petru.

# REMBRANDT

6 Noiembrie 1877

Arta antică se deosebește, printre altele, de arta modernă prin faptul că, în cadrul ei, nu au existat, după cîte știm, artiști care, schimbîndu-și peste noapte concepția despre arta lor și despre artă în genere, să provoace înnoiri bruște, adevărate revoluții.

Începînd cu secolul al XV-lea însă, au apărut în artă o serie de asemenea maeștri, care se bucură în unele privințe de un mare renume, dar a căror justificare este, de asemenea în unele privințe, discutabilă.

O a doua deosebire dintre arta antică și medievală și arta modernă constă în aceea că în primele mijloacele artistice își aveau rostul numai în funcție de opera ce trebuia creată, de conținutul ce trebuia glorificat. Marii inovatori de care vorbeam sînt însă inovatori prin concentrarea unilaterală asupra unuia sau altuia din mijloacele de expresie. Durabil este totuși ceea ce nu pierde din vedere esențialul; pentru aceasta putința lor este însă prea redusă.

În arta mai nouă mijloacele artistice încep, pe ici pe colo, să existe în sine, independent de scopul sau de obiectul operei, care devin pentru ele doar un pretext. În primul plan trece o excepțională stăpînire a meșteșugului artistic, care pare uneori a desfide orice alte scopuri. În absoluta ei unilateralitate, ea acționează magic asupra

contemporanilor, stîrnind nesfîrşite simpatii sau antipatii.

Fenomenul acesta pare a nu fi efectul voinței, ci mai curînd al unei necesități și forțe imanente. Este ca și cum lumea ar fi așteptat ca el să se producă. La o examinare mai atentă, dispare însă ceva din nimbul acestei predestinări.

Un astfel de maestru a fost Rembrandt van Rijn (1606—1669) din Leyden.

Începînd cu secolul al XV-lea pictorii au deprins eclerajul figurilor și scenelor pornind de la o sursă de lumină așezată într-un loc anumit, înăuntrul sau în afara tabloului; abia din acest moment s-a ajuns să se obțină, prin modeleul în umbră și penumbră, rotunjimea deplină a corpurilor. Umbra purtată a ajutat apoi la clarificarea organizării spațiale. Încă de la Filippo Lippi și de la flamanzi, pictorii au învățat să prețuiască și sursa de lumină ascunsă, care dă relief și claritate întregii imagini. Apar în curînd și reflexele și clarobscurul și, o dată cu ele, perspectiva aeriană, adică degradeul culorilor în funcție de apropierea sau depărtarea obiectelor. Cu Lionardo s-a ajuns la desăvîrșirea acestor mijloace de expresie, care se întîlnesc în întreaga lor plenitudine, ce nu va mai putea fi depășită, la Correggio și Tițian. Aceştia din urmă acordă foarte adesea un rol deosebit de important mijloacelor de expresie, pe care se simt perfect stăpîni, fără însă ca, doar cu rare excepții, subiectul să treacă pe planul al doilea sau să fie neglijat din cauza lor.

Marilor maeștri le-a urmat apoi atît în Italia cît și în Nord, o perioadă de declin, manierismul, sub înrîurirea în primul rînd al lui Michelangelo greșit înțeles. Abia spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, arta și-a recăpătat vigoarea, în Italia prin Baroccio [1], Carracci [2] și Caravaggio, în Țările de Jos mai întîi prin excelenți portretiști și peisagiști, după care s-a ridicat la Antwerpen Rubens care, reînnodînd legătura cu ultima școală sănătoasă din Italia, cea venețiană, a devenit una din cele mai puternice și mai fericit construite

personalități apărute vreodată pe lume, stăpîn echilibrat și suveran pe toate mijloacele artei sale și, datorită acestui fapt, conducător necontestat al unei școli reprezentate nu doar de un Jordaens și van Dyck, ci și de o bogată descendență belgiană.

În Olanda, terenul pe care pășea arta în secolul al XVII-lea era cu desăvîrșire liber, dar totodată destul de îngust. Dinastia de Orania dădea tonul în toate, dar nu în artă. Biserica devenită calvină nu voia să aibă nimic de-a face cu pictura. Burghezia bogată trebuia de aceea să se pună ea de acord cu pictorii, să le facă comenzi sau să le cumpere ce ofereau. Semioficiale și totuși comenzi particulare au fost portretele de grup reprezentînd membri ai unor companii ofițerești sau conducători de asociații, pentru care plătea fiecare dintre cei portretizați: așa-numitele *doelenstukke* și *regentenstukke.* Încolo, tot ce se producea în pictură, scene mitologice sau religioase, portrete, scene de gen, peisaje, marine, naturi statice de tot felul, era destinat locuințelor particulare. În afară de ele, se achiziționau și se colecționau gravuri. Această pasiune olandeză pentru colecționarea de opere de artă a fost de altfel foarte prielnică artei. Clima țării i-a fost și ea prielnică, întrucît îi silea pe oameni să-și petreacă o bună parte a anului în casă; împodobirea interioarelor locuințelor, modeste la exterior, a devenit astfel o preocupare de prim ordin.

Olanda era în vremea aceea puternică și bogată, ca nici o altă țară din Europa.

Olandezii deveniseră totodată un popor mîndru care, după teribilele și glorioasele lupte susținute pentru propria-i existență, nu mai depindea de nimeni și-și păstra în toate domeniile vieții trăsăturile sale specifice. Singurele înrîuriri din afară și din trecut pe care le accepta erau cele ale bibliei și, pînă la un punct, ale literaturii clasice; în colo, totul era pur național, gîndurile ca și formele de viață.

Arta, după ce se scuturase de tradițiile prăfuite ale secolului al XVI-lea, avea și ea un carac-

ter pur național. Sînt înfățișate, cu o perfecțiune și strălucire crescînde, numai Olanda, oamenii ei, peisajul și animalele ce îl populau.

În cadrul acestei arte s-a ridicat personalitatea incomparabilă, de o puternică originalitate, a lui Rembrandt. El a trăit, mai intens chiar decît cei mai mulți olandezi, sentimentul plenar al independenței; era o individualitate dominatoare, care s-ar fi impus în sfera sa de activitate în orice națiune; era însă în același timp o fire retrasă, care se simțea bine între cei patru pereți ai săi. Și el era, în felul său, un colecționar.

Ce a putut învăța de la maeștri ca Swanenburgh, Pinas, Lastman [3] și alții — unele vagi ecouri ale tradiției naturaliștilor italieni, de felul lui Caravaggio — a fost probabil puțin, chiar dacă acești maeștri erau oameni foarte capabili. A cunoscut însă cu siguranță operele cele mai valoroase ale pictorilor olandezi ai vremii sale. În schimb nu ne este deloc limpede dacă văzuse operele mai importante ale lui Rubens și van Dyck și dacă simțise că ele sînt cu totul opuse temperamentului său. Profesorii săi vor fi vrut — în zadar însă — să-l învețe anumite lucruri, ca, de pildă, structura anatomică normală a corpului uman; nu a deprins-o nicidecum, fără însă ca această lacună să-i tulbure sistemul de gîndire, care s-a acomodat cu ea. Stilul său se identifică de altfel perfect cu personalitatea sa puternică, ciudată și obstinată.

Prin ce s-a deosebit Rembrandt de toți pictorii care l-au precedat?

Prin subordonarea subiectului, oricare ar fi fost, celor două mari forțe elementare: atmosfera și lumina. Ele sînt în opera sa suverane, ele reprezintă în concepția sa factorul ideal. Structura reală a lucrurilor îi este indiferentă, totul fiind pentru el modul în care ele apar privirii. Desigur, arta în genere, chiar și cea de înaltă idealitate, poate afirma că îi este indiferentă structura reală a lucrurilor și că pentru ea contează doar felul în care acestea apar privirii. Depinde însă cine o spune, cum și în ce sens o spune. Pentru

Rembrandt evenimentele, figurile, obiectele din natură există numai în măsura în care permit jocul mirific al efectelor atmosferice şi luministice. Captivaţi adesea cu totul de ele, privitorul, ca şi Rembrandt însuşi, pierd din vedere, de dragul modului în care este reprezentat, obiectul propriu-zis al reprezentării. În aer liber efluviile calde ale luminii solare învăluie totul; Rembrandt ştie însă să smulgă şi unei lumini de zi aproape reci efecte magice nebănuite; dar mai ales în spaţii închise se dedă cu voluptate surprinderii tuturor formelor de manifestare ale luminii naturale şi artificiale şi ale reflexelor sale; chiar interiorul cel mai adînc nu mai este negru, ci un relativ clarobscur. De altfel Rembrandt nici nu are nevoie neapărat de culoare; în gravuri, el realizează efecte asemănătoare celor din picturile sale. Dacă poate fi alăturat marilor coloriști, de felul lui Tiţian şi Rubens, este încă o chestiune controversată. El ar putea însă rămîne cel mai mare pictor al luminii din toate vremurile; de fapt, acesta este singurul lucru pe care şi l-a dorit.

Dar oare nu vedem şi noi lumina soarelui, cu toate jocurile ei în aer liber şi în spaţii închise? Dacă da, de ce să mergem pe urmele acestui artist bizar, căruia subiectul i-a fost adesea cu totul indiferent? Răspunsul este: s-ar putea într-adevăr ca noi înșine să vedem lumina, dar cît este ea de frumoasă, de plină de viaţă şi de spirit, aflăm doar de la artist. Numai atunci cînd imaginea lumii este captată de un suflet nemuritor, chiar şi lucrurile neînsemnate, lipsite de frumuseţe, cum sînt destule la Rembrandt, se transfigurează mistic, ca să folosim expresia entuziaştilor săi. Mai mult nu e de spus despre aceasta; am ajuns astfel la una din porţile închise pe care stă scris: Nu trebuie să încerci a lămuri vreodată pînă la capăt raporturile dintre tine şi artă!

În afară de această mare forţă ce-i era specifică, Rembrandt mai avea şi o a doua: el este unul dintre foarte marii portretişti olandezi, în stare să surprindă cu mare acuitate caracterele indivi-

duale. În epoca timpurie a creației sale a vrut să fie în primul rînd și încordîndu-și toate puterile un astfel de portretist; mai tîrziu însă, chiar figura umană portretizată devine doar suport pentru efecte atmosferice și de lumină.

Orientarea artei sale și-a simțit-o ca un fel de misiune. A fost un artist foarte fecund încă din prima sa perioadă de activitate sîrguincioasă și a rămas așa pînă la capăt. A avut mulți elevi, de la care provin o serie de reluări ale tablourilor sale, așa-numitele picturi de atelier, peste care își va fi aruncat doar privirea. În anii 1630 și 1640 era în mod cert cel mai bine cotat pictor din Amsterdam. Este vremea căsătoriei sale foarte fericite, după cîte se pare, cu Saskia van Ulenburgh. Mai tîrziu, după moartea ei, viața i s-a întunecat; în 1656, fiind declarat falit, a trebuit să-și vîndă bunurile și chiar colecția de artă. Totuși, cum se subliniază pe drept cuvînt, acest eveniment nu a lăsat nici cea mai mică urmă în practica sa artistică. Sîrguința, forța și înaltele calități ale maestrului trecut acum de tinerețe rămîn aceleași ca mai înainte. Chiar și lucrările din ultimul său an 1668/9 sînt expresia aceleiași experiențe de viață inconfundabile ce l-a caracterizat în permanență.

Era format, era maestru deplin încă de la începutul celui de al treilea deceniu al vieții. O modificare a stilului se observă cel mai bine în portretele sale. Cele din perioada timpurie sînt pictate într-o lumină de zi obișnuită, rece, în timp ce portretele mai tîrzii lasă să se presupună existența unei surse de lumină proiectate de sus și au o tonalitate caldă, adesea chiar incandescentă. Această lumină ce cade de sus, realizabilă în orice cameră olandeză obișnuită prin închiderea părții de jos a storurilor ferestrei, a fost obținută și potențată apoi de Rembrandt prin tot felul de artificii.

În primele sale portrete el caută să pătrundă, să intuiască trăsăturile de caracter cele mai ascunse ale modelului (portretul Margaretei van Bilderbeecq, Frankfurt, datat 1633); dar dacă este

vorba de fizionomia unui om tînăr, mai puţin complex, ca în portretul de față din colecția Academiei vieneze, el redă realitatea aşa cum este, în forma ei cea mai naivă: cu o piesă de veşmînt neagră şi alta de pînză albă şi cu un cap foarte oarecare, nu prea frumos, nu se putea obţine nimic mai mult. Pe cît posibil, Rembrandt a evitat să picteze mîinile; este evident că ele îi cereau un efort deosebit, căci şi atunci cînd este nevoit să picteze un braţ, mai întotdeauna nu-i reuşeşte nici cel mai simplu racursi. În această perioadă timpurie, Rembrandt respectă vestimentaţia oficială sau locală. Din vremea aceea este, printre altele, şi unul din renumitele sale portrete colective. Membrilor diverselor autorităţi şi asociaţii din Olanda acelei vremi le plăcea să fie pictaţi împreună: aşa au luat naştere aşa-numitele *doelen*-şi *regentenstukke*, de multe ori demne de toată lauda. Cunoscutul tablou din Muzeul din Haga *Anatomistul* [4], din anul 1632, al 26-lea al vieţii maestrului, îi înfăţişează pe membrii breslei chirurgilor din Amsterdam, în prezenţa cărora anatomistul Nicolas Tulp îşi face demonstraţia în faţa unui cadavru—întins în mijlocul tabloului—şi anume asupra unui tendon tras din braţul stîng al acestuia. Toţi cei prezenţi sînt plini de adevăr şi de viaţă, compoziţia este aproape ireproşabilă, tonalitatea generală, la lumina obişnuită a zilei, este şi ea admirabilă. Fireşte cei ce fantazează găsesc în tablou mai multe decît conţine de fapt, vorbesc despre contrastul dintre viaţă şi moarte ş.a.m.d., cînd tabloul ar fi tot atît de excelent dacă Tulp şi-ar face demonstraţia nu pe un cadavru, ci pe o plantă rară din Iava.

De la aceste portrete timpurii, de un adevăr simplu, dar pătrunzător, trebuie să facem aproape un salt spre cele în care efectele de lumină precumpănesc asupra tuturor celorlalte considerente. Ai din ce în ce mai mult impresia că figura individuală, cu trăsăturile ei de caracter, are doar rostul ca, prin intermediul ei, lumina şi atmosfera să-şi manifeste prezenţa lor magică. Ceea ce-l

preocupă pe artist de acum înainte este nu ce trăsături spirituale are fizionomia respectivă, ci efectul pe care-l are într-un moment anume sub o lumină artificială, venind nu se știe de unde. De aceea nici costumul purtat de olandezii vremii sale, așa cum era el în realitate, nu-l mai satisface; el sporește enorm efectele folosindu-se de catifea, mătase, blană, armuri și mai ales de giuvaeruri prețioase, a căror sclipire o potențează uneori la maximum prin tușe de culoare mari, păstoase. Rembrandt nu reproduce exact vreun costum aparținînd unei epoci din trecut: așa ceva nu ar servi intereselor sale. Totul devine o adevărată travestire, urmărind scopuri exclusiv picturale. Diverse elemente de costum sînt îmbinate în mod cu totul arbitrar, chiar în autoportrete. Despre cel din Berlin ne dă o idee descrierea făcută în puține cuvinte de Waagen [5]: „pe cap o beretă cu o pană, în jurul gîtului un fel de platoșă, un veșmînt de o culoare murdară, peste care atîrnă lanțuri grele de aur". Un autoportret timpuriu, aflat la Kassel, executat cu foarte multă aplicare, ni-l înfățișează pe artist într-o ținută comic aventuristă, avînd chiar un coif pe cap și o manta brună, ca să nu mai vorbim de celelalte autoportrete de bal mascat, cu toci, platoșe și alte asemenea piese vestimentare. Trăsăturile sale originale, de o vigoare frustă, nu erau totuși deloc soldățești. Nici despre Saskia nu știm cum era îmbrăcată în realitate, decît poate din foarte plăcutul portret cu garoafă de la Dresda: un alt portret al ei pictat anterior, aflat tot la Dresda, cu o tocă ce aruncă umbră și cu un surîs rînjit, total neizbutit, ne-o arată bizar costumată, ca și renumitul portret din profil de la Kassel, în care apare într-o costumație cu totul lipsită de gust de la începutul secolului al XVI-lea. Știm că Saskia avea de la natură doar o fizionomie plăcută de burgheză. Despre ea, ca și despre alte persoane pe care le-a pictat Rembrandt, nu se poate spune decît că, cu cît le atîrna mai multe podoabe, cu atît mai flagrant părea contrastul dintre trăsăturile feței și cos-

tum. Cît de diferit stau lucrurile la Rubens, cînd o îmbracă princiar pe Hélène Fourment! Podoaba și veșmîntul somptuos îi stau ca și cum ar fi crescut în ele. Rembrandt dă greș mai ales cu femeile ale căror trăsături sînt cu totul banale și mizere, atunci cînd le pictează în veșminte dintre cele mai bogate; așa se întîmplă cu portretul, minunat în ce privește culoarea și lumina, de la Kassel, care înfățișează o necunoscută ținînd în mînă o garoafă. În cel mai renumit dintre portretele sale feminine — este vorba de portretul de la Dresda al Saskiei stînd pe genunchiul soțului care ridică paharul cu mare jovialitate — torsiunea Saskiei este lipsită de viață și, alături de foarte mari frumuseți picturale, sînt izbitoare neîndemînarea compoziției și proporțiile defectuoase. Este de ajuns să ne punem întrebarea: ce s-ar întîmpla cu această persoană dacă s-ar ridica în picioare? Admiratori unilaterali ne cer, date fiind calitățile supreme de atmosferă, perspectivă aeriană și culoare, să trecem cu vederea chiar și cele mai grave încălcări ale perspectivei liniare și ale anatomiei scheletului — figurile lui Rembrandt sînt uneori doar niște fantasme — ; numai că abaterile de la structura normală și de la perspectiva liniară ne tulbură și în tablou, tot așa cum ne-ar neliniști și în realitate. Este foarte probabil că aceste lipsuri l-au tulburat mult în taină; faptul că nu era în stare să evite greșeli pe care le evita chiar un începător nu putea să nu-l umilească pe un artist ca Rembrandt, care vorbea tot timpul de respectul față de natură.

Incorectitudinii i se adăuga adesea, cum se va vedea mai departe, și o enormă urîțenie a formelor. Ni se spune că avea mari dificultăți cînd desena după model și că ajungea cu greu să fie mulțumit de ce făcea. Dar își alegea modelele deosebit de prost. Poate o făcea totuși în mod conștient, căci trebuie să fi știut că frumusețea formelor îl depășește. Pînă la urmă și acest defect i-a adus necazuri; în ultimii ani ai vieții s-a ridicat împotriva lui judecata, pînă atunci înăbușită,

acum însă aproape înverşunată, a celor cu concepţii idealiste, a academiştilor sau cum vreţi să-i numim pe adversarii săi.

Dintre portretele de bărbaţi pe care le-a pictat la mijlocul şi spre sfîrşitul vieţii, despre surprinzător de puţine se ştie precis pe cine reprezintă: este vorba de portretul elevului său Govaert Flinck şi al soţiei acestuia (Pinacoteca din München, în prezent controversat), de cel al caligrafului Copenol (Kassel), al poetului Croll (Kassel), al primarului Six (în posesia familiei) [6] şi în sfîrşit de singurul portret în care sînt evidente simpatia pentru model şi efortul de a-l surprinde într-un moment psihologic favorabil: cel al lui Nicolaus Bruyningk (Kassel). Îţi vine aproape să crezi că, de la o vreme, nimeni nu a mai dorit să pozeze acestui pictor dificil, pentru a deveni doar pretextul vreunei experienţe luministice, cînd erau la îndemînă portretişti dintre cei mai mari capabili să imortalizeze personalitatea modelelor lor. Fireşte, Rembrandt îşi putea poza el însuşi. De la acel prim portret din Muzeul din Haga pînă la ultimele, care se află la National Gallery [7] şi la Pinacotecă [8], în care trăsăturile lui puhave iradiază totuşi o forţă stranie, magică, există o serie de peste 30 autoportrete, în toate costumele posibile, ajungînd pînă la cele mai fanteziste; li se mai adaugă, dintre gravuri, cel puţin alte zece. Este de discutat dacă această continuă examinare în oglindă a propriilor trăsături a avut pînă la urmă o influenţă favorabilă asupra lui Rembrandt; este posibil ca privirea puţin piezişă care dă o expresie atît de deprimantă nu numai multora dintre autoportretele sale, ci şi unora dintre celelalte capete portretizate, să fie rezultatul acestei preocupări obsesive. Şi este păcat, pentru că Rembrandt ştia ca puţini alţii să pună în valoare privirea ochilor, să-i facă să strălucească cu o flacără stranie în umbra unei pălării sau a unei toci, să arunce dinspre partea luminată a obrazului în sus spre pleoape şi spre arcadele orbitale reflexe care se sting într-un joc incomparabil de contrareflexe.

Celelalte portrete ale sale sînt așa-numite capete de expresie liber alese și figuri pictate pînă la jumătatea corpului. Persoane tinere apar extrem de rar în gravuri și deloc în picturi. Chiar capetele de femei trebuiau să aibă riduri, pe care Rembrandt știa să le picteze cu o excepțională măiestrie. Unele capete pictate sau gravate, nu absolut respingătoare, sînt considerate fără prea multe argumente ca fiind portrete ale mamei lui Rembrandt. Așa este de pildă *Femeia ce cîntărește aur* (Dresda). Capete de expresie masculine, pictate în mod evident în primul rînd ca probleme de lumină, sînt adesea terminate prin cîteva, puține, trăsături. Rembrandt își punea astfel în aplicare maxima sa: „O bucată este gata, cînd maestrul și-a atins în ea scopul". Cel ce o comanda n-avea decît să se descurce. Și dacă voia să se apropie și să vadă în ce fel a fost pictată, Rembrandt îl reținea spunîndu-i: „Mirosul culorilor vă va displăcea". Toate acestea sînt valabile între altele pentru *Cîntăreț cu partitură* (Belvedere. Este vorba de fiul său Titus) care, ca și *Moise cu tablele legii* (Berlin), pare a fi pictat cu degetele. Alteori însă, chiar pînă în epoca sa tîrzie, Rembrandt știe să-și finiseze tabloul cu cea mai mare grijă, cînd i se pare că acest lucru sporește efectul lucrării.

Dar cine sînt cei pe care îi înfățișează? Cum își alege modelele? Sînt mai ales, cu excepția lugubrului nobil de la Dresda pictat în costumul de secol al XVI-lea, oameni în vîrstă, bătrîni, cărora, cînd îi privește cu bunăvoință, le luminează din plin creștetele pleșuve (portretul de la Kassel). În genere îi plac figurile întunecate, de o energie violentă (*Neguțătorul evreu*, National Gallery), asupra cărora apasă un blestem, o fatalitate (*Cap cu căciulă de blană*, Kassel),[9] naturile colerice (*Bărbat șezînd cu baston*, Kassel). Costumele sînt de cele mai multe ori alese în mod cu totul arbitrar, în funcție de cerințele paletei, ale luminii și culorii. Unele dintre aceste figuri, cu turban, cu mantie somptuos lucrată și cu giuvaeruri de aur, sînt numite în galerie, fără

a se sta prea mult la gînduri: *Rabinul* sau: *Negustorul evreu*, cînd de fapt ar trebui să li se spună doar: *Tablou în lumină* și iar *Tablou în lumină*. Unul dintre portretele de bătrîni de la Dresda, în costumația căruia Rembrandt a exploatat la maximum luciul catifelei și strălucirea giuvaerurilor, ca o întregire armonică a configurației pline de sensuri a feței, părului și bărbii, ne permite să presupunem că Rembrandt cunoștea puternica tradiție portretistică a lui Lionardo da Vinci. O dată însă, costumul din trecut a fost folosit în chipul cel mai fericit: în figura pictată pînă la genunchi a unui stegar (Kassel); o treime a capului de o energie sălbatică este umbrită de beretă; cotul sprijinit, proeminent, cu mîneca despicată, steagul alb-gălbui servind ca fond de pe care se desprinde figura, toate se întipăresc neșterse în minte ca manifestări ale luminii. Gravurile ne lămuresc și mai mult. În ele, alternativa în ce privește costumația este următoarea: ori excesiv de bogată și de amestecată, ori cu totul jerpelită, atîrnînd în zdrențe. Vedem turci, bătrîni fabuloși, evrei, cerșetori, schilozi, apoi desenatori scufundați în munca lor, în sfîrșit oameni pe gînduri, poate filosofi. Trebuie însă să vezi cum acestor oameni zbîrciți, îmbătrîniți, le fîlfîie în aer părul, cum se acordă el cu barba, cu pălăria de pluș, cu blana veșmîntului, cum sînt redate materia pînzei, a catifelei care reflectă divers lumina, cît de viu li se conturează fizionomia, pentru a înțelege că acul gravorului a atins cu aceste gravuri adevărate culmi în ce privește ductul fin, aerian parcă.

Dintre portretele colective am amintit pînă acum numai *Anatomistul* dar, așa cum această lucrare, pictată în 1632, este reprezentativă în genul ei pentru prima perioadă a creației artistului, tot astfel două alte admirabile lucrări de acest gen, *Garda de noapte* (1642) și *Staalmeesters* (1661), amîndouă aflate la Muzeul din Amsterdam, sînt, în felul lor, reprezentative pentru perioada de mijloc și cea tîrzie. Primul tablou dă de gîndit chiar în ce privește denumirea. Timp de două

sute de ani a fost numit *La Ronde de Nuit*[10] și s-a considerat că urmărea să redea efecte de lumină nocturne, cînd, de fapt, înfățișează plecarea în plină zi a companiei căpitanului Cock de la reședința ei. Figurile din primul plan se află în soare, celelalte în marea sală care pare a fi luminată din stînga, de sus, prin fereastră. Această lumină, a cărei natură a fost înțeleasă atît de greșit, învăluie cu un farmec inefabil întregul grup în mișcare. Alți pictori de *doelenstukke* îi grupaseră pe pușcași în rînd unul cîte unul, stînd liniștiți, aproape nemișcați, în aer liber, ori îi adunaseră la un vesel ospăț. Rembrandt a imprimat temei o mișcare înainte. Chiar dacă mișcarea corpurilor nu i-a reușit deosebit de bine, vălmășagul, tumultul, în fluviul auriu de lumini și reflexe, ne sînt îndeajuns. Este însă explicabil de ce lui Rembrandt nu i s-a mai cerut după aceea să picteze vreo companie de pușcași. Dintre cei treizeci de membri care plătiseră pentru a fi imortalizați în acest portret colectiv, numai puțini s-au putut recunoaște în el, cei mai mulți însă doar în măsura în care a permis-o efectul luministic de ansamblu urmărit de artist. Mai mult încă, Rembrandt nu-i flatase deloc, ci îi pictase așa cum erau, cu fizionomii destul de comune. Micul locotenent, în galben deschis, din primul plan, de lîngă masivul căpitan, este, chiar ca structură anatomică, una din cele mai jalnice figuri redate vreodată de Rembrandt. Este bine că lui Rembrandt i s-a comandat o dată în viață să picteze treizeci de figuri în mișcare, în mărime naturală; s-a demonstrat astfel în mod peremptoriu la ce rezultat duce într-un asemenea caz pictura bazată exclusiv pe efecte de lumină.

Un portret colectiv mult mai adecvat este cel al conducătorilor breslei postăvarilor (*Staalmeesters*) din Amsterdam, în mod cert realizarea supremă din ultimii ani de viață ai lui Rembrandt (1661). O cameră simplă, luminată de sus printr-o fereastră; la o masă acoperită de un covor roșu brun cinci domni în negru, cu pălării și gulere albe; patru sînt așezați, unul stă în picioare;

ceva mai în spate, tot în picioare, un slujitor. Cu atît de puțin Rembrandt a creat una din operele sale cele mai convingătoare. Pe o bază relativ modestă ea se ridică la un nivel al puterii de caracterizare, al echilibrului tonal, pe care doar Velázquez le mai putuse atinge. Oricărui privitor atent ea îi lasă o impresie puternică, durabilă, în timp ce ideea cu care rămîne contemplînd *Garda de noapte* este departe de a fi tot atît de clară.

Am trecut astfel în revistă creația portretistică a lui Rembrandt, domeniu în care sînt mai puține lucruri care ne deconcertează. Rămîne însă să urmărim în continuare atitudinea cu totul personală a acestui artist de mare forță față de celelalte probleme ale picturii.

De acord deplin cu el nu pot fi de fapt decît cei care, subjugați cu totul de modul în care pictează lumina, renunță la orice pretenție de redare a vieții exterioare cu o relativă exactitate obiectivă. S-ar putea spune că el nu a primit vreodată comenzi din afară, nu s-a subordonat nici unei tradiții, ci a trebuit să inventeze și creeze totul singur. Ne-am putea gîndi la o lume feerică, fantastică, în care el a domnit ca un monarh absolut. Printre cele două sau trei cazuri în care se adresează, de pildă, în felul său neconformist, mitologiei antice, se află compoziția *Diana și Endymion* (Galeria Liechtenstein). Zeița îi apare, într-o costumație ciudată, ca un fel de fetișcană veștejită de la țară, lui Endymion, un prostănac speriat, ai cărui cîini parcă ar fi prost împăiați; dar marea de lumină în care se desfășoară scena o înalță într-o lume fabuloasă de cea mai mare frumusețe [11]. N-aș putea spune că ar fi fost de dorit ca Rembrandt să dea tocmai mitologiei grecești o a doua viață barocă de acest fel [12]. El ar fi putut însă evoca într-un chip unic basmele nordice, mai ales dacă și-ar fi pus în valoare latura sa bonomă [13].

Ar fi putut deveni de asemenea un pictor de gen, cum ne-o arată faptul că, printre gravurile sale, se află destul de multe figuri individuale

de gen, ba chiar adevărate scene de gen, ca de exemplu izbutita *Vînzătoare de clătite*, înconjurată de clienții ei tineri și bătrîni, sau gravura intitulată „*L' espiègle*" [14], înfățișînd un băiat lungit cîntînd din fluier, care se mai uită și sub fusta femeii ce stă lîngă el. Chiar și gravura „*Faustus*", atît de supraevaluată de fantaști, este de fapt o lucrare de gen: un bărbat cu scufia de noapte, arătînd destul de filistin, examinează liniștit cifrul magic ce apare luminos în fereastră. Dintre tablourile lui Rembrandt excelentul, încruntatul bărbat cu platoșă, sprijinit pe lancea sa, este o autentică figură de gen și unele portrete ar putea intra și ele în această categorie, poate chiar și ultimul tablou al maestrului, enigmatica *Mireasă evreică* [15], numită așa pînă ce i se va găsi o altă denumire. Pentru a putea rivaliza, în pictura de gen propriu-zisă, cu marii săi compatrioți și cu precizia lor, încăpățînatul nostru maestru ar fi trebuit să acorde obietului o prea mare onoare și să folosească lumina numai ca mijloc artistic, ceea ce nu-i sta însă în fire. În cele două mici imagini cu filosofi de la Luvru figurativul se limitează la bătrîni citind și meditînd, care sînt în fond doar pretexte ilustrative pentru lumina miraculoasă ce transfigurează cu căldura ei aurie, pînă în întunericul cel mai adînc, interioarele cu scările lor în spirală, cu obiectele din ele.

Unul din cei mai noi biografi entuziaști (Lemke) ar mai dori ca, pe deasupra, Rembrandt să fi primit comenzi pentru mari tablouri pe teme din glorioasa istorie contemporană a Olandei sau din trecutul ei apropiat, să-l fi înfățișat, de pildă, pe amiralul Tromp în momentul victoriei sale din regiunea dunelor, pe puntea corăbiei, învăluit în fumul prafului de pușcă. Nu e de imaginat o mai mare necunoaștere a ființei însăși a lui Rembrandt decît cea implicată în formularea unei asemenea dorințe. Un eveniment exterior de acest fel, cu patosul lui prestabilit, un așa-numit mare moment i s-ar fi potrivit mai puțin decît orice altceva și ar fi avut perfectă dreptate să nu-l accepte [16]. Specia aceasta a

picturii istorice a rămas, întreagă, în seama secolului al XIX-lea. Olanda acelei vremi a fost, din fericire, cruțată de așa ceva.

Pe o temă din trecutul neerlandez este considerat a fi, deși nu de toți, *Ducele de Geldern* (Muzeul din Berlin) [17]; pe Rembrandt îl interesa foarte puțin personajul istoric, ducele Adolf care-l ținea prizonier pe tatăl său Arnold. Această minune a picturii s-a născut prin acordul desăvîrșit dintre numărul, distribuția și gestica figurilor și lumina și spațiul ce-i înconjoară. Un tip de scelerat robust, masiv, cu părul în bucle năvalnice, o figură absalomică, însoțit de doi paji negri în coridorul unei temnițe, îl amenință cu pumnul pe un moșneag care privește în jos printr-o ferăstruică laterală din dreapta. Costumele nu sînt din vreo epocă anume, ar putea fi din oricare, astfel că unii și-au îndreptat gîndurile, încercînd să tălmăcească tabloul, spre episoade din Vechiul Testament. Privitorul nu are însă de fapt nevoie în acest caz nici de date și nici de nume precise. În sinea lui probabil că nici Rembrandt nu a simțit nevoia de așa ceva.

Pînă la urmă maestrul acesta s-a orientat spre istoria biblică, mai puțin din motive pioase, cît pentru că ea oferea de departe temele cele mai populare și mai accesibile tuturor. Rembrandt a tratat în numeroase picturi și gravuri episoade și parabole biblice, dar într-un fel în care se amestecă bizar aspecte încîntătoare cu unele de-a dreptul revoltătoare. Acest mare pictor al lumii obișnuia, referindu-se la idealismul artei din vremea sa, să-și afirme atașamentul față de natură și de realitate. De fapt însă, adevărul este că el nu numai că nu ajunsese să poată reprezenta figura umană în normalitatea ei măcar medie, ci comitea greșeli flagrante de desen și de perspectivă liniară. Formele sale sînt uneori nu numai urîte, așa cum le găsea la întîmplare, fără să aleagă din realitate, ci sînt adesea false și aceasta în timp ce atmosfera și lumina care le învăluie sînt de un adevăr și de un farmec neîntrecut.

Dar sacrul impune, pentru a acţiona ca atare, cel puţin forme epurate, decente; marii maeştri italieni ai secolului al XVI-lea i-au conferit, cum se ştie, o idealitate supremă. O sută de ani mai tîrziu, chiar şi naturaliştii, în parte contemporani ai lui Rembrandt, cunoşteau şi respectau formele normale ale corpului şi puteau de aceea să producă uneori efecte solemne, edifiante, ca, de exemplu, Caravaggio în marea *Madonna del Rosario* (Belvedere, Viena). Rembrandt avea însă motive să privească Italia şi tot ce venea de acolo cu repulsie. Nu era vorba aici doar de o încăpăţinare de olandez ce voia să-şi păstreze ce era al lui; mulţi dintre compatrioţii săi călătoreau şi trăiau în vremea aceea în Italia şi, departe de a-şi pierde ceva din particularităţile lor, cum se întîmplase cu predecesorii lor din secolul al XVI-lea, reprezentau o forţă activă foarte respectabilă în viaţa artistică a ambelor ţări. Rembrandt însă trebuie să fi ştiut şi să fi simţit în sinea lui, cu amărăciune, că incapacitatea sa de a construi normal un corp omenesc, primejdia de a-l desena incorect din punctul de vedere al perspectivei, l-ar putea dezavantaja chiar faţă de pictori de rangul al doilea, pe el, căruia lucrurile îi apăreau ca viziuni luminoase, conţinutul lor obiectiv devenindu-i indiferent.

Pe lîngă toate acestea îi era de fapt străină şi compoziţia, care urmăreşte frumuseţea liniilor, a maselor şi a grupurilor, şi nu avea deplină siguranţă nici în redarea mişcării, ca expresie a actului de voinţă şi a împlinirii lui, mai ales cînd şi trupurile umane reprezentate erau de-a dreptul vulgare. Ce-i rămînea atunci în afară de lumină şi de culoare?

Mai întîi, ideile puternice, dramatice, pe care le are din cînd în cînd şi datorită cărora plăsmuieşte şi povesteşte evenimentele biblice într-un mod cu totul nou, fără să-şi mai arunce vreo privire asupra predecesorilor săi, poate cu excepţia lui Lucas van Leyden[18]. În această privinţă nu are nici un precedent.

Pictate sau gravate de un artist de o asemenea energie, trăsăturile olandeze caracteristice ale figurilor individuale, ale portului și gesturilor lor, au, cu toată urîțenia și degenerescența lor, o deosebită putere de convingere.

În sfîrșit, estetica mai nouă obișnuiește să-l mai laude și pentru un element special de ordin religios — protestant, pentru sentimentul său biblic. Dacă Hristosul său este o apariție jalnică ce stîrnește repulsie, ni se vorbește despre chipul de rob al Fiului Omului; dacă cei din jur au forme grosolane, respingătoare, ni se spune că sînt cei săraci care vor fi primiți în împărăția cerurilor ș.a.m.d. Ceea ce se poate oricum admite, chiar dacă nu întotdeauna, este că aceste personaje sînt absorbite cu totul de ce se întîmplă în momentul respectiv, uitînd, în naivitatea lor, de sine, de înfățișarea lor mizeră. Cei ce ascultă predica lui Hristos vădesc într-adevăr, cu tot aspectul lor plebeu, o adîncă atenție; bolnavii și suferinzii, pe care-i va vindeca, privesc spre el plini de speranță, și așa mai departe. Numai că, dacă acest sentiment lăuntric îl impresionează atît de puternic pe privitor, lucrul se explică în bună parte prin faptul că ochiul, ultragiat de nespusa urîțenie pe care o vede peste tot, caută ceva care să-l rețină și-și arată pentru aceasta o recunoștință disproporționat de mare. Este ce se întîmplă și cu părțile melodice din muzica lui Wagner.

În una dintre multele gravuri nefinisate, *Desenatorul după model*, modelul nud este abia indicat, schițat doar în contururile sale generale, poate fiindcă artistul s-a temut că altfel îl va stîlci în mod inevitabil. În fruntea gravurilor sale pe teme biblice stă însă una, în care aceste temeri au fost învinse: Adam și Eva, plăsmuiri într-adevăr îngrozitoare, cu capete de gorilă. Cine este înclinat în continuare să caute în pictura sa pe teme biblice latura edifiantă, să examineze gravura cu Putifar, imaginile în mărime naturală ale Bethsabeei (Luvru) și pe cea la scară mai mică a Bethsabeei sau Suzanei

(Luvru, Muzeul din Haga), amîndouă respingătoare pînă la ridicol, deși de o înaltă picturalitate, și să treacă apoi în revistă toate celelalte reprezentări biblice ale lui Rembrandt.

În ansamblu, este semnificativ faptul că a preferat Vechiul Testament, pictînd episoade din el dintr-un impuls lăuntric, în timp ce nu mai puțin de șase tablouri din viața lui Hristos au fost pictate la comanda stadhouder-ului[19] Friedrich Heinrich de Orania. În schimb Noul Testament precumpănește în gravuri, poate pentru că publicul lui Rembrandt, care era aici altul decît pentru tablourile sale, găsea lumea creștină mai lesne de înțeles.

Reprezentărilor sale inspirate de Vechiul Testament le lipsește în primul rînd caracterul patriarhal, adică acel amestec de respect, de apropiere de divinitate și de grație simplă, pe care-l presupunem a fi existat în lumea aceea. În micul tablou înfățișînd alungarea lui Hagar (München, Pinacoteca; astăzi contestat) oamenii, arhitectura și peisajul sînt scăldate într-o mirifică lumină aurie de amiază, dar evenimentul în sine pare indiferent. În *Îngerul apărîndu-i lui Hagar* (Galeria Schönborn, Viena)[20] îngerul este de o urîțenie supărătoare și nici efectele de lumină nu sînt prea impresionante. *Lupta lui Iacob cu îngerul* (Muzeul din Berlin) este schițată atît de sumar încît, cu toate că figurile sînt aproape de mărime naturală, abia înțelegi despre ce este vorba. *Visul lui Iacob*, cu trei îngeri (Galeria Schönborn), un mic tablou interesant, stîrnește îndoieli în ce privește autenticitatea. Întîmplările lui Iosif formează subiectul unor gravuri. Îl vedem copil, povestindu-le alor săi cu un fel de zel ciudat visele pe care le-a avut; în marele tablou de la Kassel, în care Iacob binecuvîntează copiii lui Iosif în prezența acestora și a soției sale Asnath, interesul pictorului se concentrează exclusiv asupra cuverturii roșii de pe pat, care ocupă întregul prim plan; patriarhul familiei este nul ca expresie; Iosif, modernizat ca turc prin turbanul pe care-l poartă, are parcă

un zîmbet ascuns; Asnath privește cuminte la cele ce se petrec; copiii sînt indiferenți față de ce li se întîmplă; lumina însă, care vine din spatele unei draperii, însuflețește și învie scena. Moise, pe cale de a sfărîma tablele legii (Muzeul din Berlin, datat 1659) trebuie să fi fost pictat cu degetele, căci trăsăturile lui abia dacă se disting. O înclinare ce-l caracteriza l-a atras pe artist spre sălbaticul Samson: marele tablou înfățișînd jertfa adusă de părinții lui Samson (Dresda, datat 1641) ne face chiar să credem că ar fi fost destinat să devină primul dintr-o întreagă Samsoniadă. Manoah și soția lui se roagă într-adevăr și sînt realmente zguduiți de apariția îngerului profetic, dar acesta plutește în chip ridicol; plutirea nu i-a reușit lui Rembrandt niciodată; apoi femeia îngenuncheată este atît de nereușită ca proporții, încît te gîndești îngrijorat, ce se va întîmpla cînd se va ridica în picioare. Cu trei ani înainte, Rembrandt pictase Ospățul de nuntă al lui Samson, la care acesta și-a spus ghicitoarea (Dresda)[21], unul din tablourile sale cele mai însuflețite și mai îngrijit pictate, o adevărată dovadă împotriva lui însuși, demonstrînd ce putea face dacă voia. Efectul luminii, care vine de sus din stînga, este aici la fel de reușit ca în alte tablouri, fără însă ca Rembrandt să-i fi sacrificat formele și elementele narative. O vedem pe Dalila tronînd fatidic, cu o mină diplomatică, în timp ce Samson, întors într-o parte, vorbește agitat cu oaspeții săi. De o parte și de alta a mesei, bărbații și femeile se desmiardă cu mult foc. Urmează însă dezgustătorul tablou care înfățișează doborîrea lui Samson (Kassel; același în Galeria Schönborn, Viena).[22] Poate că Rembrant a crezut că i-a depășit în această pictură pe Rubens și van Dyck; de fapt, din acest episod el a reliefat doar ce era barbar și oribil, întruchipîndu-le în personaje grosolane, grupate neîndemînatic, infantil. Dintre episoadele care-l aveau ca erou pe Tobias, de care s-au ocupat în continuare elevii săi, îndeosebi Victoors,[23] cel mai cunoscut este cel imortalizat într-un mic tablou de la Luvru

și într-o gravură care coincide în parte cu acest tablou: Îngerul părăsind fericita familie. Din păcate picioarele îngerului care se depărtează în zbor anulează aproape admirabilul efect de lumină.

Dintre episoadele Noului Testament face pe drept cuvînt obiectul unei admirații fără margini gravura reprezentînd vestirea păstorilor. Aici, unde cerul nocturn se deschide în glorie și luminează deodată cu putere un mic loc de pe suprafața pămîntului, Rembrandt se află pe deplin în elementul său; din aceste două mase — cerul și pămîntul — lumina se reverberează prin reflexe într-o pădure de palmieri și apoi mai departe, pînă în străfundurile cele mai întunecate. Dar păstorii și animalele nu arată prea strălucit în vălmășagul lor iar îngerii copii care se rotesc pe acolo sînt la fel de nereușiți ca toți putti la Rembrandt.

Cu *Adorația păstorilor* (München, Pinacoteca) începe apoi acea serie de șase tablouri din viața și patimile lui Hristos, pe care Rembrandt le-a pictat la comanda stadhouder-ului Friedrich Heinrich. Cronologia lor nu ne este cunoscută. Poate că impulsul l-a dat gravura reprezentînd *Coborîrea de pe cruce* (1633); ea corespunde în punctele principale cu tabloul pictat. Compoziția se întipărește profund în memorie, îndeosebi prin contorsiunea incredibil de urîtă a cadavrului lui Hristos, prin înfățișarea grosolană a celui care-l ia în primire și prin silueta de pașă a omului care stă la margine. Lumina, o lumină rece de zi, este concentrată în mod foarte arbitrar asupra grupului principal, dar efectul ei este dintre cele mai puternice.

Dintre celelalte tablouri aflate la München, strîns legate între ele sînt *Adorația păstorilor* și *Punerea în mormînt.* Amîndouă au același caracter de schiță care le face aproape de neînțeles, amîndouă sînt luminate de jos, în primul de o mică lampă pe care Iosif o ține în mînă, în celălalt de două lumînări acoperite de mîinile și capetele celor prezenți; în plus, în amîndouă

își aruncă o a doua lumină o lanternă, într-unul de jos din stînga, în celălalt tot de jos din dreapta, ca și cum între cele două tablouri ar exista o simetrie. Dacă eclerajul unui spațiu în toată adîncimea lui prin surse de lumină atît de modeste poate face dintr-o operă o capodoperă, acest lucru s-a întîmplat cu *Adorația păstorilor*; în schimb, așa cum arată capetele și trupurile, chiar al Mariei și al teribil de informului copil, te bucuri că ele au fost doar schițate; dacă ar fi fost finisate cu grijă, formele lor ar fi devenit insuportabile. În *Punerea în mormînt* cel puțin capul lui Hristos nu-ți stîrnește repulsie, fiind totodată pictat mai în detaliu decît tot restul; făptura cea mai ciudată nu este nici Hristos, nici vreuna dintre femeile copleșite de jale din partea de jos din dreapta, ci bărbatul care ține în sus ambele margini ale lințeioliului în care este coborît cadavrul: o mină patibulară, cu pielea frunții revărsîndu-se deasupra ochilor, pătrunsă totuși de emoție. Rembrandt se va fi gîndit poate la vreun nelegiuit convertit de Hristos. Luminii admirabil tratate a grotei i se adaugă o extrem de poetică perspectivă asupra cerului la asfințit; se disting contururile Golgotei. Galeria din Dresda posedă, pe lîngă o replică sau variantă foarte asemănătoare, și un al doilea tablou de o execuție mult mai precisă, în care însă expresia caracterelor nu a cîștigat prea mult. Catalogul îl consideră ca fiind o copie veche, deși ar putea tot atît de bine să fie de mîna lui Rembrandt; despre primul ni se spune că e o schiță. Asupra acestor lucruri se poate discuta; se știe doar că o serie întreagă de tablouri ale lui Rembrandt sînt socotite de unii opere finite, de alții lucrări neterminate, și de alții doar schițe.

Despre celelalte trei tablouri consacrate acestei teme, pictate în mod evident la comandă, vom spune doar cîteva cuvinte. *Înălțarea crucii*, care te pune pe gînduri în ce privește autenticitatea, demonstrează cel puțin că Rembrandt și-a imaginat cu mult adevăr eforturile necesare pentru săvîrșirea acestei acțiuni; cum este trasă din

față de jos și împinsă în partea de sus din spate grinda înfiptă în pămînt. De la oarecare distanță și de la un nivel indefinit privește un fel de pașă. Învierea este redată într-un mod lipsit de orice solemnitate. Hristos nu se mai vede; de pe capacul sicriului, pe care-l dă la o parte un înger, se rostogolește înăuntru cu picioarele în sus un paznic, care trebuie că dormise pînă atunci pe sicriu. În *Înălțarea la cer* direcția capului lui Hristos este în mod evident împrumutată din *Schimbarea la față*; din fericire Rembrandt nu s-a încumetat, ca Rafael, să-l picteze pe Hristos plutind; el stă pe un nor care pare a fi purtat de foarte neizbutiți putti. Doar jos vedem, la apostoli, o uimire și o evlavie autentică, fără de care tabloul acesta ar fi printre cele mai nefericite ale lui Rembrandt.

Tablourile de mici dimensiuni cu Sfînta familie, pe care Rembrandt le-a pictat în mai multe rînduri, au valoarea tuturor interioarelor pictate de el. Este nevoie însă de o neobișnuită bunăvoință pentru a detecta în ele vreun aer solemn și chiar pentru a recunoaște în ele Sfînta familie. Tabloul în mărime naturală pe această temă este de un alt maestru, care poate că nici nu aparținea școlii lui.

Încă de timpuriu, Rembrandt și-a încercat forțele într-un gen de imagini care se potriveau în chip deosebit cu înzestrarea lui specifică de a umple spațiile cu lumină: mari săli de temple, pierzîndu-se în înălțimi și adîncimi fabuloase, cu relativ puține figuri. Prima lucrare (1631) de acest fel: *Prezentarea copilului Isus la templu* (Muzeul din Haga) a rămas și cea mai frumoasă; în ea și figurile principale, care sînt totuși excesiv lăudate, sînt acceptabil construite și clar corelate dramatic una cu alta; toate adîncurile imensului spațiu al templului, de o îndoielnică structură arhitectonică, sînt scăldate într-o lumină transparentă. Dintr-o epocă mai tîrzie, Pinacoteca din München posedă un tablou de acest gen, excelent și el: *Hristos printre cărturari.*[24] Aici Rembrandt a sugerat un spațiu mai apro-

piat, folosind trepte circulare cu scaune și pereți astfel gîndiți încît să permită prezența în planuri diferite, fără învălmășeală, a unui mare număr de doctori; fizionomiile acestora sînt mai clar conturate decît restul; abia în planul al doilea îl vedem pe marele preot tronînd, plin de uimire lăuntrică, deasupra copilului Isus care se află în fața lui. Un contrast asemănător între o mulțime de oameni și un spațiu arhitectonic vast, indistinct, îl întîlnim în tabloul care o reprezintă pe femeia adulteră în fața lui Hristos, de la Galeria Națională.

Alte cîteva episoade din Noul Testament apar, de pildă, în *Hristos la Emaus*, de la Luvru, un tablou bine lucrat, decent; dintre parabolele lui Hristos (Luvru) menționăm *Samariteanul milostiv*, un tablou de gen cu un ecleraj ambiguu, probabil de amurg tîrziu, și, la Galeria Städel din Frankfurt, parabola cu lucrătorii din vie,[25] din anul 1656 — an nefericit pentru Rembrandt — compoziție cu personaje pictate aproape pînă la genunchi, executată cu grijă, chiar cu precizie, aproape fără culori locale, scăldată în lumină. Firește, conținutul poate fi ghicit doar cu un efort maxim; de sugerarea vreunor elemente care să amintească de vremurile biblice nici vorbă nu este în aceste două picturi pe tema parabolelor.

Printre gravurile inspirate de episoade din Noul Testament, cîteva sînt concepute temeinic, obiectiv: *Predica lui Hristos*, ascultată cu adîncă atenție de cei prezenți; *Femeia samariteană la fîntînă*; cele două Învieri ale lui Lazăr, cea mică, în care colțul de jos din dreapta este ocupat, cu bun efect, de capul ce se ridică al mortului și cea de mai mari dimensiuni, cu acel Hristos poruncind imperios, care provine însă din lumea artistică italiană[26]; în sfîrșit așa-numita *Hundertguldenblatt* (*Hristos vindecînd bolnavii*): Hristos înconjurat de numeroși bolnavi și oameni în mizerie. Altele însă sînt și rămîn greu de suportat prin urîțenia unora din elementele lor principale, ca, de exemplu, marea *Coborîre de pe cruce*, care corespunde în ansamblu tabloului, sau sînt conce-

pute în mod prea evident ca pretexte pentru efecte de lumină: așa sînt *Odihna în timpul fugii în Egipt*, lucrare foarte plăcută în sine dar care, în esență, nu are alt scop decît să fie luminată de lanterna fixată de un copac, o variantă mai slabă a Samaritencei, al cărui cap în lumină este exagerat în mod ridicol, mica *Coborîre de pe cruce*, cu targa din partea de jos viu luminată, două imagini pe tema Emaus, aproape caricaturi. Cîteva alte gravuri sînt cel puțin pline de spirit și realizate cu dezinvoltură, ca, de exemplu, *Botezul eunucului*, administrator al tezaurului Etiopiei, precum și *Tăierea capului lui Ioan*, cu tot aerul delincvent cu care acesta îngenunchează, și *Samariteanul milostiv*[27]; alte gravuri sînt concepute cu mare elan, dar au rămas în chip jalnic neterminate. Marea, și ea neterminată, *Moarte a Mariei* este, cu excepția bizarilor îngeri și putti care nu i-au reușit maestrului niciodată, cel puțin o imagine care nu șochează.

Rembrandt s-a îndreptat în sfîrșit, cu imensele lui însușiri unidirecționate, și spre peisaj. În micile gravuri pe această temă elementul principal, o colibă sau ceva asemănător, este plasat cam brutal în centru; este evidentă predilecția pentru înjghebări din stîlpi de lemn și șipci și în genere pentru forme dărăpănate; la fel de evidentă este însă înalta măiestrie cu care cele reprezentate sînt caracterizate cu un minimum de trăsături, fie că e vorba de o cărare, de un teren, de o punte, de un canal cu stuf, uneori fără nici un fel de umbre, ca și cerul, care rămîne de cele mai multe ori alb. Dintre peisajele pictate, două de la Kassel sînt acum atribuite lui Roland Rogman[28] și multe altele sînt contestate. Chiar și micul și frumosul tablou de la Pinacotecă, cu soare în amurg și nori de furtună, nu este sigur, așa că sigur atribuite rămîn doar așa-numitul *Peisaj italian* de la Kassel și peisajul de la Dresda.[29] Cercetători mai noi presupun, dat fiind că el reprezintă munți, că Rembrandt a făcut o călătorie care l-a dus pînă în regiunea muntoasă Eifel; dar munți ca aceștia puteau fi pictați

şi din închipuire; sînt munţi imaginari, pe care ici şi colo rătăcesc lumini imaginare; toate formele particulare, care sînt caracterizate cu simţ al adevărului în gravurile reprezentînd peisaje, apar aici ciudat de vagi şi de bizare; artistul evită pe cît poate vegetaţia sau o redă în mod convenţional; cînd apar construcţii, ca în peisajul de la Kassel, nu-ţi dai seama imediat dacă este vorba de o ruină de castel sau de o spînzurătoare. Totuşi forţa luminii este uimitoare şi toate tonurile sînt clare pînă în adîncimile cele mai întunecate. Aparenţa optică este atotbiruitoare, dar şi aici, cum se întîmplă şi mai adesea cu tablourile narative, artistul nu se sinchiseşte de aspectul real al lucrurilor.

Şcoala lui Rembrandt a mers mai departe pe drumul portretisticii sale insolite şi al picturii pe teme din Vechiul Testament, construind însă formele mai atrăgător şi mai corect. În afară de elevii săi, Rembrandt a avut, în diferite epoci, imitatori entuziaşti şi continuă să-i aibă ici şi colo. Sînt liberi să o facă, dacă nu sînt dintre cei care merg alături de această şcoală vrînd doar să-şi ascundă prin pictura luministică lipsa de însuşiri şi de meşteşug. De altfel, o personalitate atît de aparte ca Rembrandt este primejdioasă ca profesor.

Nu este adevărat că lumina, aerul, armonia, ţinuta unui tablou sînt incompatibile cu execuţia precisă. *Vederea din Harlem* a lui Ruysdael (Muzeul din Haga) are calităţile enumerate în gradul cel mai înalt şi este totuşi ca o miniatură în execuţie. Nu este adevărat că pictura în lumină face inutile frumuseţea şi adevărul corpului uman. Înaintînd în vîrstă, Rembrandt a ajuns să simtă, lipsit de aprecierile de care se bucurase mai înainte şi părăsit de elevii săi, că şi-a ridicat împotrivă-i oamenii vremii sale. Nu este adevărat că subiectele picturii pot fi doar pretexte pentru ca o unică însuşire, care nici nu este dintre cele mai înalte, să-şi poată desfăşura în mod suveran jocul său fantasmagoric. Şi dacă maestrului însuşi, ca personalitate unică, i se poate trece

orice cu vederea, nu trebuie totuşi ca, pe bază activităţii lui, să se construiască fel de fel de teorii. Iar practicienii care şi-l aleg ca stea călăuzitoare pot fi lăsaţi pe seama destinului lor ineluctabil: să nu-l ajungă niciodată şi să rămînă în fond oameni de mîna a doua.

## NOTE

1. Federico Baroccio (1526 sau 1535—1612), considerat de unii (Schmarsow) ca deschizător de drum al barocului.
2. Este vorba de trei pictori din şcoala bologneză, Ludovico Carracci (1555—1619), Agostino (1558—1602) şi Annibale Carracci (1560—1609).
3. Jacob van Swanenburgh sau Swanenburch (cca. 1580—1638), pictor din Leyden, din descendenţa pictorului german Adam Elsheimer, cunoscut mai ales ca primul profesor al lui Rembrandt; Jan Symonsz Pinas (Pynas) (1583 sau 1584—1631), pictor şi gravor, prieten al lui Pieter Lastman (1583—1633), autor de compoziţii mitologice în stilul lui Rafael, apropiat de Rembrandt însă prin efectele de clarobscur din gravurile sale.
4. Cunoscut îndeobşte sub denumirea de *Lecţia de anatomie.*
5. Gustav Friedrich Waagen (1794—1868), istoric de artă, profesor la Universitatea din Berlin, autor, în 1822, al unui studiu despre Hubert şi Jan van Eyck şi în 1862 al unui *Handbuch der deutschen und niederländischen Malschulen (Manual al şcolilor de pictură germane şi neerlandeze)*, ca şi al unor cataloage de muzeu.
6. Portretul din Kassel cu acelaşi nume nu este tot al lui Six. (B)
7. din Londra
8. din München
9. Considerată astăzi a fi o lucrare de şcoală. Hofstede de Groot în 1915 şi, de atunci, mulţi alţi cercetători ai operei lui Rembrandt au redus continuu numărul operelor ce-i puteau fi atribuite în mod sigur. La trei sute de ani de la naşterea lui Rembrandt, Horst Gerson redusese numărul originalelor certe de la peste o mie la trei sute cincizeci. Amputările continuă şi, recent, pe baza unor cercetări cu cele mai moderne mijloace, însuşi aşa-numitul „Om cu coiful de aur" de la Muzeul Dahlem din Berlinul Occidental şi-a schimbat eticheta, devenind operă din şcoala lui Rembrandt.
10. *Rondul de noapte;* aceasta e denumirea ce-i este dată îndeobşte.
11. Nu mai este atribuită lui Rembrandt. (n.ed.)

12. În *Ganimed* (de la Dresda) Rembrandt își trădează, tocmai urmărind o execuție precisă, lipsurile în ce privește studiul nudului, mai ales la coapse și gambe. N-avea motive să-i disprețuiască pe pictorii care învățaseră ceva în această direcție (B.).
13. Gravura înfățișînd nunta lui Iason cu Creusa este importantă doar ca reprezentare bine luminată a unui eveniment cu figurație bogată ce se petrece într-un templu. Gravura: *La fortune contraire (B.)*
14. *Ștrengarul*
15. Denumită și *Logodnica evreică*
16. Și totuși el a acceptat o comandă de acest fel, făcută inițial lui Govaert Flinck: decorarea noului local al primăriei din Amsterdam, menită să evoce, prin intermediul unor compoziții reprezentînd episoade ale luptei lui Claudius Civilis și a batavilor împotriva Romanilor, luptele olandezilor împotriva spaniolilor și figura prințului de Orania, comparat cu Claudius Civilis. Rembrandt a pictat așa-numita *Conjurație a lui Claudius Civilis*, ca de obicei costumîndu-și personajele în chipul cel mai bizar și nemulțumind municipalitatea din Amsterdam, care i-a cerut multe retușuri. Opera lui Rembrandt a rămas astfel în atelierul său, fiind înlocuită de o compoziție mult mai tradițională, a lui Ovens. Desenele pregătitoare se află la München; din pictură, nu a rămas decît partea centrală, în prezent la Muzeul din Stockholm.
17. Adnotare mai tîrzie a lui Burckhardt; după Woltmann: *Samson, care-și amenință socrul.*
18. Lucas von Leyden (1494—1533), pictor și gravor olandez, influențat la început de Dürer, apoi de școala italiană, rămînînd însă un artist cu o personalitate distinctă.
19. guvernatorului
20. Nu-i mai este atribuit în prezent lui Rembrandt (n. ed.)
21. Inadvertență a lui Burckhardt. Samson și-a spus ghicitoarea la nunta cu prima soție, din neamul filistenilor (Judecătorii 13, 13-15) și nu la nunta cu Dalila.
22. Originalul se află la Städelsches Institut din Frankfurt am Main; lucrarea de la Kassel este o copie (n. ed.)
23. Jan Victoors sau Victors (1620—1676), portretist, pictor de scene de gen și de compoziții pe teme istorice.
24. Autenticitatea lucrării este astăzi contestată (n. ed.)
25. Lucrarea nu-i mai este atribuită lui Rembrandt, ci vreunui elev al său. (n.ed.).
26. Inspirat de Pavel al lui Masaccio, cum admite însuși Lemke (B).
27. Diferită cu totul de tabloul cu același nume (B.)
28. De fapt, Roeland Roghman (cca. 1620—1688), peisagist și gravor olandez, prieten al lui Rembrandt.
29. Bode îl consideră de Aart van Gelder (B.)

# DESPRE AUTENTICITATEA VECHILOR TABLOURI

21 februarie 1882

1.

Ni se cer adesea consultații în legătură cu autenticitatea vreunui tablou. Problema care se pune are două aspecte: primul, dacă tabloul respectiv este cu adevărat vechi și nu pictat mai recent în scopuri frauduloase; al doilea, dacă este atribuit corect, dacă autorul lui este într-adevăr cel indicat. Sînt aspecte fundamental diferite, care tocmai de aceea trebuie examinate fiecare în parte.

Pare greu de crezut că ar fi cu putință ca tablouri vechi să fie imitate atît de perfect încît imitațiile să poată fi realmente luate drept opere autentice. Lucrul s-a întîmplat totuși în mod frecvent în toate timpurile; au existat chiar adevărate fabrici de tablouri false, ca, de pildă, cea din secolul trecut, din Polonia, care a pus în circulație un mare număr de falși Rubenși. Uneori lucrul acesta s-a întîmplat chiar în timpul vieții unor mari maeștri, ca Ruysdael sau Claude Lorrain; în atelierul acestuia din urmă își făceau apariția o mulțime de oameni, care se arătau foarte entuziaști și admirativi, dar care veneau de fapt doar pentru a-și nota motivele alese de maestru, pe care le imitau și le aruncau pe piață încă înainte ca acesta să-și fi terminat tabloul aflat în lucru. S-a produs pînă la urmă atîta confuzie, încît nimeni nu mai putea ști care erau cu adevărat tablourile maestrului. Pentru a-i pune capăt, Claude Lorrain a alcătuit așa numita

*Liber veritatis*, o colecție de desene în sepia reproducînd toate compozițiile pictate într-adevăr de el însuși. Această colecție a fost publicată de mai multe ori în facsimil și și-a atins pe deplin scopul: garantarea compozițiilor autentice. Evident, este vorba aici de un caz izolat cu totul special.

Expuse falsificării sînt îndeosebi picturile venețiene. La Bologna a existat o mare fabrică de tablouri venețiene, ale cărei rămășițe le-a văzut chiar cel ce vă vorbește. Procedeul folosit acolo era de regulă următorul: se procura un tablou vechi, neînsemnat, dar autentic, al vreunui pictor de mîna a doua; prin tot felul de mijloace acest tablou era refăcut și dichisit pînă ce se considera că poate fi dat drept o operă a lui Tițian însuși. Spre rușinea criticii, o astfel de performanță a reușit nu o dată. Falsuri de acest fel nu au întotdeauna la origine doar dorința de cîștig; există oameni mînați de un imbold lăuntric irezistibil, care ajung să dobîndească în acest domeniu o uimitoare virtuozitate. Se știe doar că, cu două sau trei decenii în urmă, un grec, Simonidis, a reușit să confecționeze pe de-a-ntregul un scriitor grec antic și să-l prezinte ca fiind autentic. Ulterior falsul a fost însă, firește, descoperit iar falsificatorul constrîns să-și ia înapoi marfa. În stadiul actual al criticii de artă astfel de exemple de falsuri ce prind sînt mult mai rare decît acum douăzeci sau cincizeci de ani. Cunoașterea trăsăturilor caracteristice ale diferitelor școli de pictură și ale marilor maeștri a făcut și continuă să facă progrese enorme.

Și acum al doilea aspect al problemei: atribuția tabloului este oare corectă? Pentru a răspunde cu certitudine la această întrebare, trebuie să stabilim în primul rînd cine a botezat lucrarea a cărei atribuție este pusă în discuție. Vreun domn bătrîn, cu multă autoritate și chiar cu mult bun gust și cu merite în domeniul istoriei artei, dar care a trăit într-o vreme în care abia dacă putea fi cunoscută în întregime o anumită școală, necum însă relația dintre diferitele școli,

într-o vreme în care nu se putea călători cu atîta ușurință în toată lumea și deci nu se puteau face comparațiile necesare, în care galeriile nu erau atît de accesibile ș.a.m.d.? Sau o galerie care proclama ca autor un pictor ce-i lipsea din patrimoniu? Ori cumva atribuția vine de la vreun colecționar care voia să se plimbe numai printre opere de Rafael, Guido Reni și Gerard Dou? [1] Sau poate este vorba de vreun negustor de tablouri care a botezat tabloul așa în scopuri mercantile? Problema este adesea extraordinar de greu de rezolvat, atunci cînd verdictul este dat, ca în astfel de cazuri, pe baza doar a dorințelor și apetiturilor.

Dacă examinăm lucrurile mai îndeaproape, numărul tablourilor vechi indubitabile care se cunosc nu este nicidecum atît de mare cum s-ar crede. Pentru un tablou italian din epoca de aur faptul că este consemnat de Vasari nu înseamnă nimic; el poate fi totuși doar o bună copie veche. Un asemenea tablou nu e ferit de dubiu nici chiar în cazul în care nu există vreun alt exemplar. Acesta este, de pildă, cazul cu *Madonna del paesaggio* a lui Rafael, din Galeria Bridgewater de la Londra; tabloul, de o fermecătoare frumusețe, este unul din cele mai desăvîrșite ale acestui maestru. Doar la capul copilului există o mică greșeală de perspectivă, suficientă însă pentru a ne face să ne îndoim că e pictat de Rafael însuși, deși tot restul tabloului este de o supremă perfecțiune și deși Madonna este o perlă ce nu poate lipsi din șiragul celor mai desăvîrșite creații cu acest subiect ale lui Rafael. S-ar putea totuși ca îndoiala să fie nejustificată și ca Rafael să fi pictat el însuși tabloul, cel puțin în părțile lui esențiale; în ce privește însă frumosul și abundentul peisaj trebuie, în orice caz, admis că el a fost pictat de un ucenic al maestrului.

Tot în această colecție se află și o altă operă rafaelescă, așa numitul *Réveil de l'enfant* [2]; un alt exemplar, identic, se află la muzeul din Napoli. Și de data aceasta sîntem în fața uneia

dintre creațiile cele mai strălucite și mai fermecătoare ale lui Rafael; care însă dintre cele două exemplare este originalul și care este copia, iată o problemă vehement controversată, care n-ar putea fi rezolvată decît prin punerea celor două tablouri față în față sau, poate, și prin compararea unor fotografii de cea mai bună calitate. Cu madonele lui Rafael se petrece de altfel un lucru neobișnuit: cele mai multe există în două sau trei exemplare, toate atît de frumoase, încît este realmente dureros să dai la o parte vreunul. S-a tot vorbit despre pictori excelenți și de mare îndemînare din Țările de Jos care ar fi lucrat în preajma lui Rafael și ar fi imitat la perfecție întreaga sa manieră de a picta. Povestea nu mi se pare însă prea credibilă; e greu de înțeles cum se face că aceiași oameni care se ridicaseră la stăpînirea frumuseții atît de pure și de subtile a lui Rafael nu au fost în stare să producă nici o operă originală, proprie. Toate acestea sînt probleme extrem de dificile, în legătură cu care afirmațiile se bat cap în cap.

2.

A decide însă între mai multe exemplare provenind de la venețienii secolului al XVI-lea este lucrul cel mai greu și mai îndoielnic. Ai crede că prin originalitatea sa, prin minunatul său colorit, Tițian este inconfundabil; situația nu este totuși atît de simplă. Există opere de prim rang ale lui Tițian care îi aparțin în mod absolut sigur, opere pentru care și-a folosit toate resursele și pe care nimeni nu le-ar fi putut imita. Există însă și altele în care a fost pe alocurea mai puțin exigent față de sine însuși și dacă asemenea opere se găsesc în mai multe exemplare, verdictul devine extrem de dificil. Nivelul artistic general al școlii venețiene în ce privește strălucirea și rigoarea coloritului era extrem de înalt, așa că ușor se putea ca un pictor de rangul al doilea sau al treilea să-l ajungă, într-un moment de grație și într-o lucrare mai puțin complexă, pe

marele maestru. Lucrul este îndeosebi valabil pentru tablourile mitologice. *Danae* a lui Tițian, de pildă, există în trei sau patru foarte frumoase exemplare; timpul va lămuri poate și aci lucrurile. În Galeria de la Dresda se află un tablou venețian de o mare strălucire, înfățișînd-o pe Venus lungită împreună cu Amor, într-un minunat peisaj, operă ce se bucură de un mare renume datorită splendidului ei colorit. Acum ni se spune că ea este doar o imitație tîrzie din jurul anului 1680, datorită unui pictor puțin cunoscut, Celesti[3]. Iată cum chiar și tradiția considerată certă ajunge să se clatine; nu se poate totuși să nu te doară faptul că atîta admirație s-a risipit pentru o imitație foarte tîrzie a altei imitații.

Exista înainte obiceiul ca un tablou, recunoscut ca aparținînd unei anumite școli de pictură, să fie imediat atribuit maestrului celui mai renumit al școlii respective; așa se face că o mulțime de tablouri de Bernardino Luini, Marco d'Oggionno [4] ș.a. au fost multă vreme trecute pe seama lui Lionardo da Vinci. Tendința era desigur lesne de înțeles, dar greșeala ce se făcea era evidentă; celor ce o făceau ar fi trebuit să le dea de gîndit imposibilitatea ca respectivul mare maestru să fi putut picta toate nenumăratele tablouri ce îi erau atribuite. Critica modernă are aici enorm de multe de făcut și în multe cazuri le-a și făcut, ca, de pildă, pentru Rembrandt, căruia îi erau mai înainte atribuite și toate tablourile discipolilor și urmașilor săi.

Asemenea atribuții incorecte nu se făceau de altfel întotdeauna în mod dezinteresat și fără a se forța lucrurile. De multe ori erau falsificate monogramele. Giovanni Bellini, de pildă, a avut aproximativ o duzină de discipoli talentați, care au perpetuat și răspîndit în nesfîrșit de multe tablouri tipul său de Madonă cu pruncul. Venețienii secolului al XV-lea obișnuiau să picteze în cuprinsul tabloului o plăcuță, cartellino, cu numele pictorului; dînd peste tabloul vreunui discipol, negustorii de tablouri ștergeau cu nerușinare numele acestuia, punînd în locul lui pe cel

al lui Bellini. Astăzi nu ar mai exista tentația unei astfel de falsificări, știut fiind că acești discipoli pictau uneori tot atît de frumos ca maestrul lor și că un bun tablou de Marco Basaiti [5] sau de un altul ca el are astăzi la bursa tablourilor același preț ca un Bellini. Tot astfel se aplica în trecut fără excepție tuturor vechilor tablouri germane cunoscuta A.D., monograma lui Albrecht Dürer. În muzeul din orașul nostru avem o Înălțare la cer a Mariei de cineva din familia Glockendon [6]; tabloului nu-i lipsește evident monograma A.D.; pentru noi însă această falsificare a devenit fără sens, căci în prezent un Glockenpon autentic are tot atîta preț cît un Dürer. În Biserica Sf. Maria Capitolină din Colonia se află un mare și important tablou din școala lui Dürer, o *Despărțire a apostolilor*; tabloul a fost restaurat în 1820; un cunoscut connaisseur i-a făcut atunci o vizită restauratorului, care a pictat în prezența lui aceeași monogramă A.D. pe tablou, spunînd că face acest lucru „pentru un plus de confirmare". Pînă la urmă lucrurile s-au răzbunat; monogramele false sînt astăzi de rîsul lumii.

Iată și alte împrejurări care trebuie avute în vedere la stabilirea autenticității unui tablou. Marii pictori, care primeau foarte multe comenzi importante, nu le-au pictat pe toate ei înșiși; ei și-au organizat de aceea mari ateliere în care proiectele lor erau executate, sub conducerea și supravegherea lor directă, de către elevi și ucenici. Dacă un asemenea maestru și-i alesese bine, îi inițiase în felul său de a picta, le insuflase spiritul artei sale și dacă ei pictau respectînd întocmai proiectul și indicațiile sale, atunci tabloul pictat de ei poate încă trece drept o operă a maestrului. Așa stau lucrurile cu Rafael. Madona sa, zisă a lui Francisc I, de la Luvru este executată după proiectul său de Giulio Romano [7] și numai silueta (ori doar capul?) lui Iosif este probabil pictată de Rafael însuși. *Madonna della Tenda* din Torino și din München este și ea numai în felul sus-amintit opera lui Rafael și totuși

poate fi pe drept cuvînt considerată ca fiind o operă originală a lui Rafael. Cel mai izbitor exemplu în această privință ni-l oferă Rubens, care avea un mare atelier și o mulțime de elevi și ucenici și care a pus în circulație sub numele său cel puțin 1500 de tablouri. La el trebuie deosebite cinci grade de originalitate: 1. tablouri pictate de el în întregime; este vorba sau de lucrări de tinerețe, cînd nu era încă renumit, sau, dacă provin din epoca sa de glorie, de tablouri de șevalet de mici dimensiuni, pe care le picta cu deosebită grijă, pentru propria lui plăcere, portrete de pildă, ca renumitul *Chapeau de paille* din Muzeul național [8] din Londra sau mici peisaje; 2. tablouri desenate de el cu precizie pentru ucenicii săi, pe care le-a supravegheat și revăzut în cursul execuției; 3. tablouri executate pe baza unei adevărate diviziuni a muncii, după specialități; maestrul schița proiectul și supraveghea execuția; unul dintre ucenici picta splendidele veșminte foșnitoare, altul capetele și carnația, altul fructele și florile, un al patrulea peisajul etc.; la tablourile din Galeria Mariei de Medici de la Luvru se poate chiar stabili cu destulă siguranță contribuția fiecărui ucenic; 4. simple tablouri de atelier, schițate poate de Rubens cu cretă și revăzute de el doar superficial; și în acest caz Rubens se face totuși simțit; discipolii săi erau atît de pătrunși de stilul său încît pictau de la sine în spiritul maestrului; în pasiunea dogoritoare cu care pictează carnația, Jordaens chiar îl întrece; 5. còpii de școală, pictate fără vreo participare a lui Rubens; 6. còpii executate de pictori din alte școli, ca studii sau pe baza unor comenzi.

## 3.

Nu este întotdeauna ușor să determini aceste diferite grade de originalitate; oricum însă, în cazul unei lucrări de Rubens de mici dimensiuni, pictată cu deosebită dragoste, se poate de regulă conchide că opera îi aparține în întregime. O

foarte interesantă dispută s-a produs recent în legătură cu tabloul ce-i înfățișează pe Neptun și Amfitrita, care a fost achiziționat din galeria contelui Schönborn pentru Muzeul din Berlin pentru suma de 200.000 de mărci. Este în mod cert un Rubens autentic, atît cît poate fi cu certitudine autentic un tablou cu multe personaje din epoca maturității pictorului. Vrem să spunem că Rubens a făcut proiectul compoziției și a pictat el însuși cîteva părți deosebit de frumoase ale tabloului; restul a fost executat de ucenici sub supravegherea lui. Anumite părți, ca Amfitrita și una din nimfe, sînt indubitabil opera mîinilor sale, vorbesc de la sine. În legătură cu autenticitatea acestei lucrări s-a stîrnit în rîndul unor oameni de vază o dispută violentă, plină de reproșurile cele mai amare. Este de-a dreptul dureros să vezi că o operă de mare artă, creată pentru mîngîierea și edificarea oamenilor, poate totuși stîrni o ceartă atît de penibilă.

Oricum, este instructiv să încerci a înțelege în asemenea cazuri procesul psihologic. El ar putea fi următorul: este frumos și înălțător să te apropii treptat, prin studiu perseverent, de un mare pictor, să ajungi să-l înțelegi, să-i asimilezi opera. Cel care socotește că se află în acest stadiu, poate lesne începe a crede că este singurul om care-l înțelege așa cum trebuie pe maestru, fiindu-i — așa argumentează sărmana-i vanitate — congenial. Dacă se întîmplă ca doi oameni care au parcurs această evoluție să se întîlnească și să nu fie, din nefericire, de aceeași părere, conflagrația este gata. Ca factor agravant intervine pălăvrăgeala, mai ales a presei din marile orașe. Se mai adaugă și dorința de a da cu acest prilej o lovitură zdravănă vreunuia dintre cei pe care nu-i ai la inimă și așa se naște o mare și complicată dezbatere, care dă pe față cele mai întunecate ascunzișuri ale sufletului omenesc. Și aceasta cînd totul te îndeamnă să fii mai modest și mai sfios, cînd am văzut cu toții că într-o perioadă nu prea lungă întreaga școală neerlandeză veche a fost rebotezată de trei și chiar de patru ori [9], și anume de

fiecare dată de cei mai mari cunoscători. Există totuși, pentru fiecare dintre pictorii de seamă, un număr de tablouri ce-i sînt atribuite cu absolută certitudine și care ar fi putut oferi suficient sprijin pentru determinarea situației tablourilor nesigure; ele nu au fost însă îndeajuns folosite; s-au făcut prea puține comparații. Așa se explică de ce mai ales piesele din patrimoniul Coloniei au trebuit să sufere această multiplă rebotezare.

Încă un fapt trebuie de asemenea să îndemne la prudență, anume acela că un mare număr de pictori [10] au pictat cu totul diferit în diferitele momente ale vieții lor, pentru că au avut puterea de a privi lucrurile cu ochi mereu proaspeți. Pînă acum douăzeci de ani, Lorenzo Lotto, de pildă, era cu totul necunoscut, tablourile sale purtau tot felul de alte nume, pînă cînd marele cunoscător Otto Mündler a pus ordine în această problemă. Acum se disting forme de manifestare ale acestui maestru total diferite între ele. La Bergamo se află trei mari picturi bisericești ce-i sînt atribuite în mod absolut sigur, dar care sînt atît de diferite între ele încît, la prima vedere, nimeni n-ar putea crede că ele sînt opera unuia și aceluiași pictor. La fel se întîmplă lucrurile cu Holbein al nostru.

Picturile aflate în muzeul nostru demonstrează că el a avut mai multe stiluri cu totul diferite între ele. Dacă aceste tablouri nu ar fi în mod indubitabil atestate documentar ca fiind de Holbein, nimeni nu i le-ar fi putut atribui pe baza simplei conjecturi. Modificări ale stilului se constată chiar și numai în diferitele compartimente ale panoului consacrat Patimilor. De toate acestea mari cunoscători țin încă prea puțin seama. În anul 1871 renumita Madonă din Dresda a fost contrapusă celei din Darmstadt și, după o examinare și dezbatere amănunțită, paisprezece specialiști din domeniul artei și-au pus semnătura pe un document care afirmă că exemplarul din Darmstadt este singurul autentic iar cel din Dresda este doar o copie mai tîrzie, la care Hol-

bein nu are nici o contribuţie. Desigur este adevărat că patru ochi văd mai bine şi mai mult decît doi, că doi cunoscători în ale artei care se înţeleg bine între ei se pot sprijini şi-şi pot întări afirmaţiile dacă îşi comunică şi-şi compară experienţele proprii. Dar dacă şi douăzeci şi opt de ochi văd mai bine decît doi, aceasta este o cu totul altă chestiune.

Decizia pe baza majorităţii nu este în probleme de artă mijlocul potrivit pentru a se ajunge la adevăr; într-un consiliu de judecători ai artei autoritatea personală joacă un rol prea mare. Prin verdictul celor paisprezece splendidul tablou de la Dresda a fost coborît la rangul unei copii pictate în jurul anului 1600 de către un anonim. Privind acest tablou, îţi vin însă în chip firesc alte gînduri; nu degeaba a fost admirat secole de-a rîndul. În toată bogata colecţie din Dresda el este singurul care rezistă întrucîtva în apropierea mortală a Madonei Sixtine. La baza acestui verdict evident fals stau cauze exterioare şi în primul rînd necunoaşterea diferitelor stiluri ale lui Holbein. Straniu este că, dacă-i întrebi pe semnatarii acestui verdict cine este atunci cel ce a pictat tabloul de la Dresda, cine a putut fi în stare să-l picteze, ei se recuză spunînd că nu sînt obligaţi să răspundă la această întrebare. Este foarte ciudat să crezi că un pictor de o asemenea forţă şi puritate lăuntrică s-a maturizat pe tăcute, apoi a pictat în mare grabă Madona de la Dresda şi după aceea a dispărut tot atît de repede fără urmă, a fost poate chiar ucis pentru a nu mai putea picta vreun alt tablou; ar fi vorba de un adevărat Kaspar Hauser [11] al picturii. Toată chestiunea devine şi mai incredibilă ştiut fiind cît de incapabili au fost imitatorii tîrzii ai lui Dürer din jurul anului 1580. De unde a putut veni atunci peste noapte marele magician capabil să-l înnobileze şi să-l întreacă pe Holbein? Să lăsăm deocamdată la o parte toată această controversă; din fericire ne rămîne, neclintit, tabloul; el vorbeşte de la sine şi cu vre-

mea își va recuceri drepturile în rîndurile opiniei publice [12].

4.

Semnificativă pentru valoarea unor asemenea scrutine în probleme ale artei este și întîmplarea următoare: în anul 1875 a apărut la Florența o statuie reprezentînd un nud de tînăr, despre care s-a afirmat de îndată că este Ioan Botezătorul de Michelangelo. Guvernul italian a convocat la Florența un congres de cunoscători de artă care să decidă dacă opera este autentică și dacă ea trebuie achiziționată; congresul i-a contestat autenticitatea și în urma acestui verdict guvernul nu a cumpărat statuia. Curînd după aceea guvernul prusac a cumpărat-o totuși pentru Muzeul din Berlin și astăzi ea este recunoscută de toată lumea ca operă a lui Michelangelo.

Cu Giorgione critica s-a comportat ca și cu Holbein; multe lucrări i-au fost greșit atribuite și, în schimb, unele i-au fost contestate pe baza unei tipologii abstrase unilateral din trei sau patru opere sigure; dacă un alt tablou nu corespundea acestei tipologii, originalitatea lui era categoric contestată. S-a mers pînă la a i se contesta cele două capodopere de la Luvru: *Madona cu pruncul* a fost atribuită lui Pellegrino di Sant' Agnese, un pictor cumsecade, dar învechit și de mică însemnătate, cu un colorit fad și rece, în timp ce tabloul de la Luvru e de o asemenea strălucire încît ai crede că va lumina și noaptea. *Pastorala*, tot de la Luvru, a fost de asemenea pe cale de a-i fi refuzată; nu s-a găsit însă nicăieri un pictor din vremea lui Giorgione care să fi putut crea acest fermecător tablou [13].

Au fost de asemenea contestate opere de tinerețe, autentice, ale lui Rembrandt, numai pentru că nu corespundeau tipului de opere ale sale de mai tîrziu, pentru că nu învederau concentrarea absolut unilaterală doar asupra efectelor de lumină, ci dovedeau încă o anumită grijă pentru desen și modelare. Tablourile respective

au fost însă restituite fără rezervă adevăratului lor autor. Totuși, chiar în anul 1876, la licitația Schneider din Paris două portrete timpurii ale lui Rembrandt au fost declarate neautentice și ca atare vîndute cu dispreț unui cumpărător la prețul de 3000 de franci; acum autenticitatea lor este unanim recunoscută și cumpărătorul respectiv a făcut o afacere excelentă. Astăzi de altfel o asemenea greșeală cu greu s-ar mai putea face. Critica poate lucra cu mult mai multă siguranță decît în trecut acum cînd drumul de fier înlesnește tot mai mult călătoriile și comparațiile iar fotografii excelente dau cel puțin posibilitatea examinării aproximative a operelor necunoscute direct.

S-a creat însă din păcate în zilele noastre o agitație febrilă, fatală, în domeniul operelor de artă, întrucît oamenii care vor să fie la zi cu moda își închipuie că teribil de distins poți fi numai printre picturi vechi și autentice, pentru care plătesc de aceea sume imense, provocînd creșterea nemăsurată a prețurilor. Dacă măcar ar fi oameni a căror bogăție să fie solidă și durabilă, încă am putea fi liniștiți; tabloul cumpărat ar avea șansa să fie păstrat și ocrotit în liniște vreme de un secol în cine știe care castel sau palat; el le-ar fi greu accesibil amatorilor de artă, dar poate că după un timp ar ajunge totuși în vreo colecție publică. De regulă însă situația e mult mai rea; posesorii lui sînt foarte adesea persoane aleatorii, a căror bogăție, încropită astăzi, mîine se risipește. Sărmanul tablou trece repede din mînă în mînă, nu are nici un moment de liniște. Această migrare este însă mortală pentru tablouri; fiecare schimbare a locului își aduce contribuția la distrugerea a ce s-a mai păstrat din el. Actuala piață febrilă a tablourilor este de aceea o mare nenorocire pentru artă. La drept vorbind ar trebui ca toate tablourile de prim rang să fie păstrate în colecții publice. Nimeni nu ar trebui să aibă în posesie opere de artă create pentru mîngîierea și edificarea întregii umanități, iar dacă acest lucru nu este realizabil, proprietatea particulară ar trebui să fie

cel puţin sigură şi de durată. În realitate însă şi aceasta este doar o dorinţă pioasă. Nu poţi să nu te gîndeşti cu spaimă la ce s-ar întîmpla dacă în Italia actualele norme succesorale ar fi abolite şi fiecare din mărimile Romei ar putea deodată cîştiga ca prin minune multe milioane cu galeria sa. Ar veni atunci probabil bogata Americă şi ar lua şi duce peste ocean, pe un tărîm străin, tot ceea ce astăzi este atît de accesibil fiecăruia datorită marii liberalităţi a posesorilor [14].

Goana după nume celebre mai are şi o altă latură negativă; ar fi mai normal ca tablourile să fie iubite pentru frumuseţea lor.

Este într-adevăr minunat să cunoşti un mare maestru prin intermediul operelor sale, să pătrunzi în însuşi spiritul lui. Dar îndreptăţită şi meritorie este şi cealaltă atitudine: anume să nu te preocupe faptul că tabloul este sau nu autentic, dacă el stîrneşte în tine vibraţia frumosului adevărat, te emoţionează prin idealitatea lui profundă, îţi apare ca un simbol al sublimului. Dar puţini sînt oamenii care gîndesc aşa. Cel ce vă vorbeşte îşi aminteşte cu plăcere de un bătrîn şi amabil milanez, posesor al unei foarte valoroase colecţii particulare, care refuza orice examinare a paternităţii tablourilor sale cu cuvintele: *Purchè la roba sia buona, non mi curo di saperne l'autore (Dacă lucrul este bun, nu mă interesează să ştiu cine l-a făcut)* [15]. Era un filosof.

**NOTE**

1. Selecţie curioasă de artişti de nivel totuşi diferit.
2. În Thieme-Becker Künstlerlexikon această „Trezire a pruncului" este numită Madonna Bridgewater.
3. Andrea Celesti (1637—1706), pictor veneţian
4. Marco d'Oggionno (? — cca. 1530), pictor din Lombardia imitator al lui Lionardo da Vinci.
5. Marco Basaito (1470—1530), pictor probabil de origine greacă, discipol şi colaborator al lui Alvise Vivarini. Autor de portrete şi de tablouri pe teme biblice. Punerea lui alături de Bellini este totuşi exagerată.
6. Familie de artişti din Nürnberg; membrii ei, Albrecht, Gabriel, Georg, Nikolaus, au fost activi în sec. XVI, mai ales ca miniaturişti, gravori, pictori de vitralii,

orfevri. Se cunosc puţine picturi propriu-zise de ei şi poate de aceea valoarea lor era mai ridicată; din punct de vedere artistic nici vorbă nu poate fi de echivalarea vreunuia dintre ei cu Albrecht Dürer.

7. Giulio Pippi, zis Giulio Romano (cca. 1499—1546), pictor şi arhitect influenţat de Rafael, cu care a pictat la Vatican, apoi de Michelangelo şi de Bramante.
8. „Pălăria de paie" din *Galeria* naţională londoneză.
9. În ultimii patruzeci de ani a fost de mai multe ori aproape în întregime rebotezată (B.)
10. Există unii pictori deosebit de dificili, care nu au imitat succesiv cînd pe unul cînd pe altul, ci au avut din impuls propriu diferite iniţiative, ca italianul Lorenzo Lotto (B.)
11. Personaj enigmatic (1812—1833), care a apărut în anul 1828 la Nürnberg, unii socotindu-l un prinţ din Baden, alţii chiar fiu al lui Napoleon. A murit asasinat.
12. Verdictul a rămas definitiv. Iată ce scrie Karl Woermann, care a fost şi director al Galeriei din Dresda, în marea sa *Istorie a artei* despre acest tablou: „Renumita *Madonă a primarului Meyer* din Darmstadt este de mult considerată ca fiind singura operă autentică a lui Holbein. Copia din Dresda a fost, potrivit cercetărilor lui Ernst Major, executată probabil în jurul anului 1636 la Amsterdam pentru regina franceză Maria Medici de pictorul ei de curte Bartholomäus Sarburgh".
13. Aceasta este în genere hipercritica, cu manierele ei triumfaliste. Pretinsa superioritate, cu care Crowe şi Cavalcaselle l-au ciopîrţit pe Giorgione, luîndu-i chiar şi cele două principale tablouri de la Luvru (B.)
14. Cum se ştie faptul s-a şi produs, dar în genere opeau intrat în excelente muzee, care le asigură condiţii optime de conservare şi expunere.
15. Pentru amatori mai modeşti, spusele lui Gioacchino Curti: *Purchè la roba sia buona, non dimandar il nome dell'autore*" (*„Dacă lucrul e bun, nu întreba cine e autorul"*)

# VIZITÎND
# MARILE COLECȚII DE ARTĂ*

În muzee și galerii s-a acumulat o uriașă cantitate de picturi. Omul cultivat de astăzi ar vrea să le știe și să le „guste" pe toate cît mai repede, fără să-și pună vreo altă problemă. El crede că poate înțelege de îndată, dintr-o privire, opere a căror perfecțiune este rezultatul a secole întregi de căutări și trudă. Curînd însă începe să-și dea seama că aceste capodopere ale trecutului au fost probabil create pe cu totul alte căi decît ce se produce în zilele noastre.

Instituția prin care arta se adresează astăzi publicului o reprezintă în esență și în mod precumpănitor marile expoziții, care se întrec în a-l cîștiga punînd accentul pe atracțiozitate, pe elementele agreabile și chiar picante, pe ceea ce surprinde și emoționează, pe ilustrarea ideilor și simpatiilor timpului; expozițiilor li se adaugă presa zilnică, care oferă vizitatorilor păreri și sfaturi, le dă în acest domeniu tot sprijinul imaginabil.

În schimb, întreaga pictură din trecut nu este la îndemîna tuturor; ea nu a fost creată pentru expoziții, pentru a satisface toate gusturile și nu era însoțită de nici o publicitate. Voința ce se manifestă în această pictură era uneori alta chiar decît a epocii respective și cu totul alta decît a vremii noastre. Arta și artiștii erau altfel și alte forțe trebuie să le fi prezidat destinele și succesul.

Așa se explică de ce unii vizitatori sinceri sînt cuprinși în muzee de un sentiment de stînjeneală,

de neajutorare în fața operelor în care s-au cristalizat idealurile artistice ale vremurilor trecute. Aceştia ar putea de fapt renunța la efortul de a mai vizita muzeele. Există oameni remarcabili, cărora arta formelor nu le spune nimic, în timp ce, de pildă, poezia şi muzica îi emoționează profund. Nu trebuie decît să ne gîndim la Schiller vizitînd Galeria din Dresda, să ne amintim că lordului Byron arta plastică îi era indiferentă. Există într-adevăr oameni cu un caracter admirabil, înzestrați cu o mare inteligență, care nu sînt receptivi la nimic altceva decît la aspectele vieții concrete, pe care prin bunătate și spirit o pot face mai frumoasă pentru ei și pentru cei din jur.

Orice plăcere spirituală implică şi o oarecare muncă pregătitoare. Şi picturilor din trecut trebuie deci să le ieşi întrucîtva în întîmpinare, dacă vrei să nu-ți rămînă indiferente. Cine se uită în grabă doar la puținele tablouri celebre dintr-un muzeu, doar la cele însemnate în Baedeker cu două stele, și apoi aleargă mai departe, nu va păstra nici despre ele o impresie durabilă. Esența plăcerii, ca să nu vorbim şi de cunoaştere, presupune o oarecare tihnă.

Începem acum să bănuim ce probleme ne pune o Galerie de prim ordin; se găsesc strînse aici laolaltă opere făurite de cei mai mari maeştri în momente de unică și supremă inspirație. Iar în ce-l privește pe fiecare maestru în parte, ne vin în minte gînduri care ne fac să ne dăm seama cît de infinit de departe ne aflăm de omul a cărui operă trebuie să o gustăm într-un timp atît de scurt. Ce forțe ale naturii şi istoriei au trebuit să acționeze pentru ca un asemenea artist de prima mînă să-şi poată face apariția? Ce țară și ce familie? Ce moment al evoluției istorice a oraşului și a națiunii sale? Cît de multe condiții lăuntrice şi externe au trebuit să fie întrunite pentru aceasta? Cîți oameni excepționali de înzestrați s-au pierdut pe parcurs? Cîți dintre ei au avut nenorocul să trăiască în vremuri neprielnice artei şi să nu poată de aceea, cu toată energia lor, crea decît ce se putea face mai bine în limitele unui

stil foarte îndoielnic, ca de exemplu Bernini în sculptură sau Luca Giordano în pictură? Cîți oameni înzestrați pentru sculptură și pictură din lumea mahomedană nu s-au putut forma și exprima? Islamul a absorbit destule popoare ale unor vechi țări cu tradiție artistică, cum au fost Asia mică, Turcia europeană și alte ținuturi pentru ca o asemenea întrebare să fie îndreptățită. În ce măsură este o chestiune de șansă faptul că un maestru de prim ordin apare și poate crea o întreagă serie de opere de prim ordin fără a se repeta, după primul mare avînt inițial, faptul că, precum Rafael, el se poate revela posterității ca un artist în neîntreruptă ascensiune?

Și iată-l, un asemenea mare maestru ne stă acum în față, dar venind spre noi pe alte căi decît cele cu care sînt obișnuiți ochii noștri. El și-a creat operele trăindu-le, luptîndu-se, suferind iar noi am vrea să culegem roadele fără nici un efort. Din ce adîncuri au trebuit marii maeștri să extragă ceea ce noi am dori acum să ne ofere o atît de superficială delectare! Un mare pictor italian din secolul al XV-lea condensează în pictura sa de atelier măiestria și sensibilitatea întregii sale epoci, iar noi nu vedem decît o „Madonă cu sfinți", ca atîtea altele. Însuși studiul concentrat pe care-l implică tablourile marilor pictori merită admirația și recunoștința. Trăiește în ele însumat ceea ce propriii lor maeștri și predecesorii lor au dobîndit din studiul naturii, iar apoi ceea ce au adăugat ei înșiși la acesta. Cîte nenumărate apusuri de soare a trebuit să vadă Claude Lorrain pînă ce a putut să creeze peisajul de seară cu ruine romane aflat la Galeria Grosvenor? Cîte frumuseți individuale, cîte lucruri din viață iar apoi din intuițiile lui ajunse treptat la maturitate a trebuit Rafael să asimileze, să și le însușească, pînă ce s-au cristalizat în sufletul lui minunatele imagini ale madonelor sale?

A urmat apoi munca înverșunată pentru ca această imagine lăuntrică să poată fi exteriorizată, pentru ca tabloul să poată fi desăvîrșit. Cine știe cîți artiști de mare înzestrare nu au putut

face acest pas cu deplin succes? Cît se va fi pierdut pe drumul de la viziunea interioară la pictura de pe şevalet? Iar aici doar afirmaţia artistului că a văzut lucrurile pline de strălucire nu e de mare folos, dacă nu le-a şi pictat aşa. Tablouri de nivelul cel mai înalt sînt doar acelea care ne dau certitudinea că frumuseţea supremă a fost nu doar contemplată, ci şi exprimată.

Dacă însă unui asemenea maestru i-a fost hărăzit să fie deopotrivă fertil şi multilateral, el devine interpretul şi martorul cel mai de seamă al epocii şi naţiunii sale. Rafael este maestrul suprem al Italiei din acel timp; evident, el nu face superfluă literatura acelei epoci, dar este superior chiar celor mai mari contemporani ai săi, oricăruia dintre ei, ca exponent al vremii sale. Rubens ne spune mai mult despre Belgia de odinioară decît toţi cărturarii, poeţii şi artiştii ţării sale laolaltă; el *este* Belgia vremii sale, devenită formă şi culoare. Un astfel de maestru însă, care înseamnă atît de mult pentru poporul său, înseamnă tot atît pentru întreaga omenire.

Abia acum putem formula un punct de vedere definitiv; nu este vorba doar să se facă „dreptate" artei din trecut printr-un studiu istoric, retrospectiv; arta aceasta este prezentă, cu sau fără dreptatea pe care i-am face-o, şi nimeni nu este obligat să studieze istoria artei. Vizităm muzeele nu pentru pictorii pe care-i expun, ci pentru noi înşine; trebuie să ne socotim fericiţi că găsim aici nobilul aliaj de idealism şi adevăr oferit de arta diferitelor mari epoci, care ne îmbăgăţeşte văzul şi simţirea.

Treptat îi auzim glasul: veniţi din lumea voastră în a noastră! Vă tălmăcim o a doua existenţă, dacă vreţi şi puteţi să ne înţelegeţi! Dacă vă puteţi lipsi de noi, este treaba voastră! Dar, printre noi, vă puteţi elibera de gustul pentru ce este doar drăgălaş, dulce şi rafinat; căci noi am fost cu secole mai aproape de natură şi de ideal decît vremea voastră!

Fără arta de a vedea te pierzi însă, oricîtă bunăvoinţă ai avea, în masa de impresii diverse,

care se succed cu atîta repeziciune şi-ţi obosesc nu numai ochii, ci şi capacitatea lăuntrică de percepţie; ambele sînt supuse unui efort nemăsurat de mare.

Facem aici o paranteză: alternînd contemplarea cu luarea de notiţe, poţi rezista cu uşurinţă multe ore, prin simpla variaţie a preocupărilor. Ochii se regăsesc de fiecare dată împrospătaţi şi văd din nou altfel tabloul. Dimpotrivă, conversaţia cu persoane care te însoţesc nu scade încordarea, căci de cele mai multe ori obosesc şi ele.

Este necesar să izolezi tablourile pe care vrei să le cunoşti cu adevărat; tabloul începe să vorbească abia dacă îl desprinzi cu un efort al voinţei de ce este în jur şi dacă nu laşi să se amestece glasurile sutelor de tablouri produse de toate şcolile şi de imaginaţia atîtor pictori. Numai astfel tabloul respectiv îţi devine o cunoştinţă, o cunoştinţă personală.

Există pe de altă parte tablouri care vorbesc parcă în şoaptă, care nu oferă decît strictul necesar, care nu folosesc mai multe mijloace decît cele absolut necesare pentru conţinut şi pentru scopul urmărit, care nici măcar nu te captivează prin genul lor de frumuseţe, dar care sînt totuşi pline de graţie şi de armonie. Aşa sînt cartoanele, prezente şi ele în expoziţii, schiţele şi alte asemenea lucrări. Există apoi tablouri rănite, care îţi cer multă bunăvoinţă. Există tablouri neterminate, lăsate neterminate, ca Madona din Manchester a lui Michelangelo de la Galeria Naţională din Londra sau altele, cărora mîna vreunui pictor mai mărunt a încercat să le dea aparenţa unor lucrări terminate, ca, de pildă, *Madonna del Baldacchino* a lui Rafael de la Palazzo Pitti. Astfel de opere, dacă sînt de mari maeştri, cer în mod special ca privirea şi gîndul să facă abstracţie de tot ce este strălucitor şi desăvîrşit în jur.

Urmează în sfîrşit confruntarea cu conţinutul, care poate fi foarte insolit pentru privitor, poate aparţine unei sfere de idei ce-i este străină şi greu

de înțeles. Uneori, cu mijloacele supreme de care dispune, arta a făcut accesibile înțelegerii chiar subiecte foarte îndepărtate sau le-a tratat în așa fel încît și privirile neavizate, dar proaspete, văd înfățișat *ceva* miraculos. Fericiți cei care pot fi profund emoționați de *Școala din Atena*, de *Disputa*, fără să știe cîtuși de puțin care a fost tema exterioară pe care și-a propus-o Rafael; ea s-a cristalizat, în spiritul unei înalte idealități, într-o imagine perfect unitară, în care toate elementele, indisolubil legate între ele, acționează împreună asupra privitorului.

În destul de multe cazuri este însă vorba de subiecte istorice enigmatice, de mituri rare, de alegorii născocite pe cale livrescă, pentru tălmăcirea cărora e necesară o erudiție neobișnuită. Epoca în care au fost realizate asemenea opere a impus maeștrilor interesele, lecturile, ideile ei, adesea contrare artei, și a introdus astfel în ele un element trecător, efemer.

Cu cît maestrul respectiv se simte mai strîmtorat și mai împovărat de toate acestea, cu atît mai slab este rezultatul. A existat totuși printre ei unul care a transformat cele mai obscure fapte istorice și cele mai fade alegorii în explozii de bucurie și de entuziasm: Rubens a introdus netulburat figurile mitologice și alegorice în mulțimea uriașă a personajelor sale, le-a amestecat printre cele istorice, ca un lucru dintre cele mai firești, așa cum s-a întîmplat în Galeria Mariei de Medici. Rezultatul este limpede; intențiile sînt neîndoielnice; evenimentele cele mai violente sînt astfel compuse încît toate masele dau o impresie de echilibru, orice mișcare pare cît se poate de firească; admirăm totodată pretutindeni viața individuală plină de varietate, armonia și forța coloritului, fluviile de lumină. Rubens știa, chiar și în cazul subiectelor celor mai dificile, să pună în lumină acele elemente care le insuflă o viață plină de înflăcărare. Prin ele va ajunge să-l cunoască privitorul asiduu, evident încetul cu încetul.

Totuși, în cele mai multe tablouri conținutul se descifrează cu ușurință, fie pentru că este

foarte simplu, fie pentru că sînt înfățișate scene religioase și mituri foarte cunoscute. Unii se plîng chiar că găsesc în muzee teme arhicunoscute, repetate la nesfîrșit.

Aici se despart cei capabili să recepteze și să guste arta de cei ce nu au această înzestrare. Aceștia din urmă caută în artă tot timpul ceva nou, ca și cum menirea artei ar fi să slujească drept ilustratoare a întîmplărilor celor mai diverse. Este adevărat că arta modernă le vine aici în intîmpinare, tratînd în picturi istorice și de gen teme mereu noi ale vieții curente. Cel căruia arta ca atare este în stare să-i spună ceva își va da totuși seama că tocmai temele cele mai frecvent utilizate duc la rezolvările cele mai fericite.

Există în toate școlile și în toate epocile foarte multe reprezentări cu totul admirabile a cinci sau șase scene din viața lui Hristos, de la Buna-Vestire la Schimbarea la Față. Iar în cadrul operei aceluiași maestru întîlnim adesea mai multe compoziții înfățișînd aceeași scenă, fie pentru că pictorul nu a fost perfect satisfăcut de prima rezolvare, fie pentru că s-a cerut o a doua și a treia lucrare pe aceeași temă.

Rubens a compus de douăsprezece ori Adorația magilor; șapte dintre aceste versiuni îmi sînt cunoscute și, chiar numai prin ele, Rubens ar fi un mare maestru. Strălucitul tablou din Muzeul din Antwerpen a fost pictat în paisprezece zile. Iar dacă Rubens a știut să picteze această scenă cu o înflăcărare mereu nouă, dacă fiecare din operele pe această temă sînt pline de sentiment ca întîia oară, trebuie să ne considerăm fericiți că putem, prin intermediul și din unghiul lor, intui cît de imense sînt puterile artei. Și Paolo Veronese, care i-a fost exemplul cel mai drag, ne-a lăsat o serie de Adorații ale magilor. O privire asupra acestei teme prin întreaga artă, pînă la mozaicurile de la San Apollinare Nuovo din Ravenna și de la S. Maria Maggiore la Roma, ne provoacă o adevărată amețeală. La pictorii de gen olandezi, cu excepția lui Jan Steen, te uimesc moderația și registrul tematic restrîns; profanul

se poate întreba, aici mai ales, cum se face că astfel de tablouri exercită totuși o atracție magică. Cele mai bune dintre ele sînt pur și simplu inepuizabile; nici o gravură nu le poate înlocui, în timp ce tablourile de gen mai recente, clădite pe glume sau pe un sentimentalism excesiv, obosesc repede și pot fi foarte bine înlocuite cu reproduceri.

Artei trecutului îi este proprie unitatea indisolubilă dintre subiect și mijloacele de expresie; este ca și cum ultimele ar fi apărut și crescut o dată cu primul. Desigur nu toată arta din trecut are asemenea merite. Evul mediu timpuriu are aspirații pe care nu le poate realiza; sacrul și sublimul sînt înfățișate cu mijloace foarte necorespunzătoare. La arta mai nouă întîlnim contrariul și anume folosirea anumitor mijloace artistice importante, duse pînă la perfecțiune, în detrimentul altora cu totul insuficient dezvoltate, precum și, adesea, marea nepotrivire dintre ele și conținutul operei; ne gîndim la Rembrandt, la pictura sa bazată pe efecte de lumină, la puterea ei de caracterizare, asociate însă cu o cunoaștere defectuoasă a formei corpului și a perspectivei și cu o interpretare barocă a subiectului.

Într-un caz ca acesta privitorul își poate dezvolta cel mai bine capacitatea de a separa cu totul subiectul de modul de reprezentare a lui, poate învăța să admire la maximum mijloacele artistice folosite și să aibă îndreptățite rezerve în ce privește tot restul, să nu se lase, de exemplu, înșelat de argumentul că între conținut și exprimarea lui există totuși întotdeauna armonie, că interpretarea este cu totul pe măsura mijloacelor de expresie. Pentru subiectele abordate nivelul ei este în mod evident prea scăzut. Nu trebuie să te lași tîrît de „cunoscători“ în cultul astăzi foarte la modă al lui Rembrandt. Sentimentul nostru subiectiv are și el, oricît îl minimalizează estetica, dreptul la antipatie și chiar la dezgust. Rembrandt îi șochează pe toți oamenii simpli. Simțului nealterat îi este de altfel înnăscută o idealitate secretă, care nu trebuie să capituleze

în fața urîtului, numai pentru că acesta este exprimat în mod genial. Și nu se poate în general să nu-ți repugne abaterea atît de accentuată de la forma normală a corpului, atît de des întîlnită la Rembrandt. Însușirile lui specifice, cu adevărat mari, n-ar fi avut de suferit dacă nu ar fi avut asemenea defecte. Trebuie în cazul lui să-ți învingi, de regulă, o mai mare sau mai mică repulsie pentru a ajunge să-i poți gusta opera. Întreaga antichitate, începînd cu epoca maturității ei, nu ne-a pus vreodată asemenea probleme. Cu cît este nevoie de mai puține argumente pentru a-i înțelege și gusta, cu atît mai repede ajungi, cu oarecare perseverență, la o relație personală cu anumiți maeștri și opere.

De informare pe tărîmul istoriei artei este însă în primul rînd nevoie pentru a ști, vizitînd muzeele, să lași deoparte ceea ce este de mîna a doua, lucru care îți simplifică din capul locului studiul. Dar ce este de mîna a doua? În orice caz nu faptul că un pictor tratează același subiect, care a fost tratat de alții înaintea lui. În pictura italiană din secolul al XV-lea întîlnim o mulțime de madone cu sfinți, compuse pe deasupra într-un mod cu totul asemănător, dintre care însă multe sînt totuși opere de prima mînă, pentru că maeștrii respectivi au știut să dea temei cunoscute și frecvente o amprentă proprie, să pună în ea ceva dinăuntrul lor. Pictorii olandezi mai însemnați din secolul al XVII-lea sînt toți, cu excepția imitatorilor lui Rembrandt, maeștri de prim ordin, chiar cînd abordează aproape aceleași subiecte, indiferent dacă e vorba de pictura de gen, de portrete sau de peisaje. Așa se face că muzeul din Amsterdam este singurul mare muzeu fără tablouri neînsemnate sau plicticoase. Condiția de elev în Olanda din acea vreme avea o particularitate extraordinară: fiecare atinge un foarte înalt nivel de măiestrie artistică și, în afară de aceasta, aproape niciunul nu seamănă cu maestrul său. Temele, cele de gen îndeosebi, sînt aproximativ aceleași, dar fiecare le pictează ca și cum ar fi doar ale lui. Operele de

rangul al doilea sînt produse de pictori care, deși foarte înzestrați, sînt cu totul dependenți și nu pot decît să-i imite pe maeștrii sau predecesorii lor.

Altfel stau lucrurile cu mulți artiști foarte respectabili, care s-au nimerit să trăiască în epoca unui așa numit mare stil; cel ce se naște prea tîrziu ajunge și așa destul de rar să fie la înălțimea unui astfel de stil; cei mai mulți sînt mulțumiți, neavînd o mare forță lăuntrică, să creeze, însușindu-și doar ideile și mijloacele artistice ale marilor maeștri, tablouri nu rareori respectabile și meritorii, pe care privitorul, datorită calităților lor de netăgăduit, le crede a fi de prima mînă, pînă ce, vizitînd multe muzee, ajunge să-i recunoască pe adevărații mari maeștri. Mulți dintre urmașii lui Rafael intră în categoria susamintită. Se întîmplă chiar ca școli întregi să fie de rangul al doilea, ca aceea a Carracci-lor din Bologna, care, trebuie să precizăm, nu merită cîtuși de puțin să fie desconsiderată. Au acționat în cadrul acestei școli și forțe de prim ordin — iar Guido Reni care, dacă ar fi trăit cu un secol în urmă, ar fi creat opere neîntrecute, este, și în secolul al XVII-lea, un foarte mare maestru, ori de cîte ori își folosește toate resursele.

Punctul în care se manifestă în modul cel mai fatal lipsa unei forțe primordiale îl constituie patosul de împrumut, pe drept cuvînt plictisitor prin excelență. Desigur, cu cît un imitator a fost mai patetic, cu atît va fi fost mai îndrăgit în vremea lui; că se va întîmpla exact contrariul în epoca următoare, l-a tulburat probabil prea puțin. O slăbiciune deosebită se manifestă în această privință în cadrul școlii franceze dependentă de patosul lui Poussin și de rețetele lui Lebrun pînă la a renunța cu totul la sentimentele proprii. Se dorea și se cerea mai mult patos decît erau artiștii în stare să producă.

Multe muzee sînt pline de opere de mîna a doua, dar și acestea sînt instructive și pot oferi destulă delectare.

Ochiul nealterat al unui profan poate fi chiar mai impresionat de astfel de tablouri, în care îl emoționează elementul de bază inclus în marile calități ale școlii căreia aceste opere îi aparțin și care fac, de pildă, ca și tablouri mai mărunte din școala venețiană să pară atît de frumoase și de impunătoare.

Unui astfel de privitor bunele copii îi vor face aceeași impresie ca și originalele, cîtă vreme este vorba de lucrări și de școli în care accentul s-a pus pe compoziție și pe amploarea și noblețea formelor. Simțul simplu, nealterat, așteaptă și așa ca arta să-i ofere ceva sărbătoresc, imaginea unei lumi superioare; chiar dacă sînt imperfecte, sugestiile venite din această lume îl pot mișca și impresiona. Chiar și prin intermediul celei mai neînsemnate gravuri el va percepe totuși, privind *Punerea în mormînt* de Rafael sau Tițian ori *Cina cea de taină* a lui Lionardo, o frumusețe nepieritoare. Fie ca vizitatorii de acest fel să aibă răgazul necesar pentru a reveni și a putea îndrăgi după voia inimii cînd unul cînd altul dintre tablourile expuse. Calea aceasta îi va duce la marii maeștri mai curînd decît calea obișnuită a admirației convenționale.

## *ADDENDA*

* Tema a format obiectul a două prelegeri academice, ținute în aula muzeului din Basel la 16 și 30 ianuarie 1883. Iată, cu titlu de documentare, schița primei părți a prelegerii, care prezintă fizionomia și istoria galeriilor de artă:

„Revenind la prelegerea mea din februarie 1862: Despre modul de a contempla tablouri și galerii. Iată acum galeriile de pictură, lăsînd la o parte celelalte nenumărate colecții. Situația de atunci, mult schimbată în bine. Deschiderea și îmbogățirea galeriilor, înmulțirea călătoriilor, sporirea considerabilă a mijloacelor auxiliare.

Colecția de artă, o posesiune de prim rang pentru respectivele orașe și țări (Dresda și relația

cu galeria ei), totodată un element de supremă cultură universală, ca întreaga artă a trecutului, care ne revelează nu doar trecutul, ci în mare măsură ceea ce este veşnic în om.

Nimeni nu trebuie să facă lucrurile din constrîngere. Suspinul: „Of, încă o galerie"! Celelalte emoţii şi distracţii ale călătoriilor; oboseala de muzee care se va instala curînd şi care îşi are de altfel şi cauzele ei specifice. În colecţii îi lipseşte privitorului posibilitatea de a se reculege.

Fizionomia galeriilor: mari şi vechi galerii princiare, în parte cu opere comandate de demult artiştilor înşişi, lărgite treptat prin cumpărarea şi, respectiv, jefuirea de opere aparţinînd tuturor epocilor şi şcolilor, devenite în secolul nostru proprietate de stat de prim rang, îmbogăţite masiv cu opere aflate în aşezăminte desfiinţate sau în palate rezidenţiale părăsite; în vremurile din urmă acoperirea lacunelor prin achiziţii.

(Nu am văzut Madridul şi Ermitajul).

Luvrul, în ansamblul său, cea mai importantă şi mai multilaterală colecţie, cu numeroase capodopere de mari maeştri: Lionardo, Giorgione, Rafael, Rubens şi Claude [1], de ultimul serii întregi, Paolo Veronese cu opere uriaşe, Murillo cu ce e mai bun de el în afara Spaniei, apoi marele depozit de artă franceză, fără a mai aminti de celelalte colecţii ale sale.

Dresda cu *Madona Sixtină*, cu Madona lui Holbein [2], cu achiziţiile din Modena (Correggio), cu operele lui Tiţian şi Paolo şi cu selecţia bogată şi în cea mai mare parte excelentă de opere ale şcolilor secolului al XVII-lea.

München: Galeria din Düsseldorf (Palatinat), 90 de Rubenşi, numeroase tablouri din biserici; în sfîrşit, tot aici, un mare depozit de vechi tablouri din şcolile nordice, între altele vechi flamanzi din colecţia Boisserée.

Berlin: În afară de vechiul patrimoniu regal: achiziţionarea colecţiei Solly cu italieni din secolul al XV-lea, care nu mai pot fi văzuţi nicăieri într-un ansamblu atît de bogat; li se adaugă vechii flamanzi, începînd cu altarul din Gand,

colecția multilaterală de vechi tablouri germane; seria de Rubenși autentici (căreia-i aparține și tabloul Schönborn); de Murillo *Sf. Anton din Padova;* de olandezi de seamă cîteva din cele mai bune tablouri.

Belvedere, foarte inegală în ce privește școlile, de prim rang numai în venețieni (Giorgione! Palma!), în opere de Rubens și van Dyck, precum și prin marea colecție de bijuterii olandeze; Rafael: *Fecioara pe pajiște;* Fra Bartolommeo: *Prezentarea la templu;* Velázquez și portretele de familie habsburgice; Dürer: 2 opere de seamă; Holbein: excelente portrete (colecția arhiducelui Leopold Wilhelm).

National Gallery, cea mai tînără dintre galeriile de prim rang, la nivelul cărora a ajuns cu chletuieli uriașe. Înzestrată în ce-i privește pe italienii din secolul al XV-lea, după Berlin, dacă nu cu operele cele mai bune, în orice caz cu cele mai rare; îl are pe cel mai frumos Perugino din lume; din epoca de înflorire italiană pe Lazăr al lui Sebastiano del Piombo; doi Michelangelo autentici neterminați; de fiecare mare artist cîte ceva, dar nu opere de prim ordin, cu excepția *Bacanalei* de Tițian; — în schimb însă cei mai străluciți Rubenși și cea mai mare selecție a celor mai buni olandezi, o serie dintre ei de prim rang; în sfîrșit opere capitale de Claude Lorrain; — pentru școala engleză cea mai importantă colecție.

Palazzo Pitti, cu imensele sale bogății de opere din epoca de aur a artei italiene, face totuși în ansamblu impresia de locuință a unei familii princiare deosebit de iubitoare de artă, cum au fost Medicișii tîrzii; te simți oaspete al marilor duci. Multe opere sînt comenzi medicee din secolul al XVII-lea.

Uffizi, mai mult o colecție istorică, oficială, a artei toscane de la început pînă la sfîrșit, întregită însă, cu tot belșugul caracteristic casei Medici, cu opere din toate școlile, astfel încît Palazzo Pitti a păstrat mai mult tablouri de curte, Uffizi însă restul patrimoniului. Spiritul de colecționar și connaisseur, îndeosebi al cardi-

nalului Leopoldo Medici. Amîndouă colecțiile în spații neconstruite în acest scop.

Museo din Napoli; foarte multe lucrări, dar puținele capodopere par a fi nimerit aici din întîmplare. Totul (cel puțin după anul 1853) păstrat foarte neglijent și expus într-o clădire existentă dinainte.

Colecțiile mai mici: galerii ale statelor mai mici sau doar ale orașelor, de aceea cu caracter mai mult local, mai puțin obositoare, mai ușor de cercetat și adesea extrem de atrăgătoare (Perugia, Siena).

Academia din Florența, formată în esență din acele tablouri din biserici și depozite care nu și-au mai găsit locul în celelalte două colecții; multe mari tablouri de altar din epoca de aur. — Academia din Veneția, născută în mod asemănător, cu numeroase tablouri de prim ordin. — Galeria din Lucca: *Madonna dei Candelabri*, acum la New York. Padova, Vicenza, Verona. — Galeria din Brescia: cu Moretto și Romanino. — Galeria din Bergamo: operă a unor colecționari patrioți, de o însemnătate nu doar locală — Brera, de cîtăva vreme o galerie pentru Regno d'Italia [3] și apoi *eo ipso* [4] pentru Milano și pentru Lombardia centrală, apoi frescele decapate: *Sposalizio*. — Ambrosiana, colecție a unei corporații, cu multe pure curiozități, dar și cu un număr de maeștri de prim rang: Lionardo, *Școala din Atena*. — Parma cu operele sale de Correggio. — Bologna: Pinacoteca, cu *Sf. Cecilia*. — Galeria din Torino: Gaudenzio, în general tablouri bisericești din nord-vestul Italiei; cărora li se adaugă operele principale din posesiunea casei Savoia, printre care și portretele casei (portretul ecvestru de Tomaso). — Pinacoteca Vaticana: formată în esență din tablourile care au fost înapoiate de la Paris în 1815 și nu au mai fost redate respectivelor biserici. Printre ele: *Încoronata*, *Madonna di Foligno* și *Transfigurația*, care te fac să uiți toate tablourile de la Sf. Petru.

Galeriile provinciale din Franța, importante numai prin tablourile pe care lipsa de înțelegere

şi ignoranţa pariziană le-a lăsat departamentelor; vechi italieni la Lyon, Caen, Rouen, etc.; Muzeul din Dijon.

În Germania: Galeria Städel din Frankfurt, colecţie particulară, fericit sporită mai apoi, aşezată din păcate la capătul oraşului într-un palat prea pompos; opere excelente din toate şcolile.— Şi Mainz, Karlsruhe, Stuttgart, Darmstadt şi Praga păstrează tezaure importante; Köln: vechea şcoală locală. — Muzeul germanic din Nürnberg păstrează astăzi toate tablourile din Nürnberg — Braunschweig: mai ales neerlandezi; Rembrandt şi şcoala sa; întreaga evoluţie a vechiului peisaj neerlandez; un tablou italian care face cît galerii întregi: Giorgione (vulgo: Palma)[5]: Adam şi Eva. — În sfîrşit galerii care ating aproape nivelul celor de prim rang: Kassel, în frumoasa amenajare actuală, în ce priveşte şcoala olandeză, în special Rembrandt, realmente o galerie de prim ordin; achiziţiile, cele mai multe vechi, făcute într-o vreme cînd se puteau găsi încă lucruri bune. — Galeria Esterhazy, Pesta.

În Olanda, mai multe oraşe importante îşi au colecţiile lor publice, în parte din epoca cea mai recentă, cînd corporaţiile s-au decis să-şi strîngă laolaltă amintirile şi monumentele. — Amsterdam, Reichsmuseum, Trippenhuys, colecţie publică a statului olandez, de alăturat (deşi încă prea unilaterală) şi ea marilor galerii prin *Garda de noapte* a lui Rembrandt şi *Banchetul companiei de puşcaşi* a lui Van der Helst din 1648, precum şi datorită multor tablouri hotărît foarte importante din secolul al XVII-lea. Ne vom putea bucura de ea abia în noua clădire, care va cuprinde şi portretele de grup (de conducători de societăţi de binefacere şi de bresle ori de membri ai unor companii ofiţereşti, aşa-numitele *Doelen und Regentenbilder*) de la Stadhuys.-Haga: Morizhuys.-Rotterdam, cam 100 de bune tablouri. — Harlem, chiar şi numai prin portrete de grup de felul celor sus amintite o colecţie strălucită (Frans Hals).-Leyden: Laekenhal, cu *Judecata de Apoi* de Lucas

van Leyden și multe alte picturi din secolul al XVII-lea.

În Belgia colecțiile din Brügge, Gent, Löwen. Antwerpen, Muzeu plin atît de vechea cît și de mai tîrzia strălucire și glorie neerlandeză, de la Jan van Eyck la elevii elevilor lui Rubens; de acesta și de van Dyck capodopere. — Bruxelles: Idealul unei mici galerii, nici prea puțin nici prea mult; de prim rang sînt *Adam și Eva* de Hubert van Eyck și operele principale ale lui Mabuse și Orley; de Rubens cîteva dintre cele mai semnificative opere, ca, de ex., *Drumul crucii*.

Colecții particulare, atîta vreme cît prevederile legale cu privire la transmiterea moștenirii le vor menține întregi: Borghese, Doria, Corsini, Brignole (acum aparținînd orașului), Lichtenstein, Bridgewater Gallery, Grosvenor Gallery, Wellington Gallery. Altele sînt proprietate strict personală: Baring (Northbrook). — În sfîrșit o colecție particulară a unei case regale, în parte formată din amintiri, *souvenirs*, de la Tudori pînă în zilele noastre: Hamptoncourt (vizitabilă în permanență, spre deosebire de Buckingham Palace și Windsor), în care se mai află *Triumful lui Cezar* de Mantegna și o mulțime de splendide portrete nordice și venețiene. În sfîrșit, readuse recent la Hamptoncourt, deși sînt proprietate de stat: cartoanele lui Rafael.

Tot acest patrimoniu imens constă din opere aparținînd celor mai diferite specii. Multe au fost comandate și pictate pentru a fi expuse în spații și locuri bine determinate, iar acum trebuie să se acomodeze cum pot într-o sală de muzeu oarecare.

Așa sînt picturile de altar. Mai întîi altarele cu voleuri ale artei din nord (în galerii, mai accesibile acum decît în biserici, unde erau de obicei ținute închise). Cele mai remarcabile nu mai există însă în întregul lor în galerii (altarele întregi din Muzeul germanic și din Muzeul național din München nu sînt de prim rang), ci o piesă din ele se află într-un loc, o alta în altă parte, fiind astfel scoase din contextul lor artistic și din spațiul

cărora le erau destinate. Acolo unde partea centrală avea sculpturi în lemn, acestea au fost scoase și aruncate, păstrîndu-se numai voleurile pictate, pentru că numai pentru ele se găseau „amatori“. Care a putut fi specia de speculanți care, în 1803, de exemplu, a mers pe urmele amplelor acțiuni de confiscare a averilor corporațiilor bisericești din sudul și vestul Germaniei? Altarul din Ghent la Ghent, Berlin și Bruxelles. Altarul comandat de Jacob Heller lui Dürer: cele două voleuri, originale, în muzeul orășenesc din Frankfurt, pictura din mijloc o copie, al cărei original a pierit de mult în incendiul ce a mistuit un palat münchenez. — Panourile de altar italiene, în genere mai noi, dar și spaniole, belgiene etc. pot fi văzute acum în galerii mai îndeaproape, nu mai sînt expuse fumului lumînărilor, dar nu mai constituie nici obiectul sentimentelor de pietate, înconjurate cum sînt acum de tot felul de alte lucrări. *Imaculata concepție* a lui Murillo de la Luvru, creată eminamente pentru un altar, nu stă bine alături nici chiar de *Vierge au linge* de Rafael sau de *Gioconda* lui Lionardo (Obiecții de făcut în general față de *Salon carré*) — *Assunta* lui Tițian expusă în lumină proastă și prea jos, cîndva pe altarul înalt din biserica Frari (Veneția). — Iar unde nu mai amenință fumul lumînărilor, îi poate lua locul fumul de cărbune: Sebastiano del Piombo, *Lazăr*, National Gallery — În ultima vreme multe panouri de altar transferate în galerii locale, unde sînt poate mai ferite de a fi vîndute.

Chiar și fresce decapate din biserici și edificii publice, în momentul dărîmării sau reconstruirii acestora: așa sînt frescele de la Brera. Compoziții laice de plafon, plafoane pictate pe pînză, astăzi în galerii. La Luvru este *Jupiter care nimicește crimele cu trăznetul său*, plafonul din Sala de' Dieci a palatului dogilor, de Paolo Veronese — Plafoanele lui van der Werff în mai multe săli ale Galeriei din Kassel.

Nenumărate tablouri din galerii au fost cîndva altare pentru locuințe particulare. Așa

sînt aproape toate tablourile ce ni s-au păstrat din vechea școală flamandă, ale cărei picturi pentru biserici au pierit în urma iconoclasmului din 1566. Aceste altare de casă sau pentru călătorie au fost întotdeauna bijuterii, aflîndu-se adesea cu siguranță timp de multe generații în aceeași familie. De cele mai multe ori patronii lor sînt pictați de o parte și de alta a Fecioarei. — În Italia imaginea religioasă destinată locuințelor era un cadou predilect la căsătorie, fapt care a contribuit în mod esențial la desăvîrșirea chipului madonei, reprezentată fie singură, fie cu copii, fie bust, fie figura întreagă, adesea înconjurată de sfinți, în genere patroni ai familiei (tablouri pe înălțime și *tondi*). Florența și tablourile sale cu madone, printre care și cele trei renumite madone ale lui Rafael din 1505—1507. Veneția și tablourile sale desfășurate pe lățime înfățișînd-o pe madona cu sfinți și donatori în peisaj; totodată o școală de excelenți portretiști. — Valoarea estetică deosebită: execuția în cele mai multe cazuri îngrijită: lucrarea urma să fie văzută de la mică distanță o viață întreagă și trebuia să reziste de-a lungul a generații întregi.

Abia acum urmează amatorul de artă ca atare; marii seniori din secolul al XVI-lea; Casa Este obține de la Tițian *Cristo della moneta* și două dintre renumitele sale bacanale; Casa Gonzaga *Punerea în mormînt* (Luvru) și *Sf. Magdalena*; Francisc I și Carol V achiziționează direct opere prețioase; apariția celor mai de seamă tablouri mitologice, nedepășite vreodată: Correggio și Tițian; împăratul Rudolf II în calitatea sa de colecționar. — Totodată, abia către mijlocul secolului al XVI-lea se încetățenește pe deplin pictura portretistică, atît în nord cît și în sud.

O dată cu secolul al XVII-lea se răspîndește în cercuri largi pasiunea colecționării; unii colecționează opere vechi, alții fac comenzi contemporanilor; dintre regi: Carol I, Filip IV, apoi Richelieu, Mazarin, Fouquet, *Les Fermiers généraux*[6]; în Italia prinți și cardinali. În sfîrșit olandezii bogați: pictura de gen și peisajul, cu

caracterul lor intim, sînt de conceput doar ca fiind urmarea unor comenzi particulare.

Soarta tablourilor de la Revoluția franceză încoace care, începînd cu vînzarea Galeriei Orléans, a devenit și cea mai mare revoluție în ce privește posesia de tablouri. Mai înainte de toate, vînzările făcute de nobilii și bogătașii săraciți. Apoi jaful infam la care s-a dedat Directoratul o dată cu războiul italian din 1796; nu doar celor bogați li s-a răpit delectarea, ci în primul rînd popoarelor le-au fost răpite monumentele și gloria lor din vechime. Mai apoi furturile săvîrșite de harpiile lui. Dacă tablourile ar putea povesti! Cele mai multe piese din Musée Napoléon restituite în 1815, dar unele dintre cele mai importante rămase nerevendicate; *Madonna della Vittoria* de Mantegna [7], monumentul luptei de la Taro, este încă la Luvru.

Între timp au apărut noi colecții de stat, în cea mai mare parte din succesiunea așezămintelor și mănăstirilor desființate; tablouri de toate provenientele sînt strînse laolaltă. Persoane particulare care au scăpat teferé din furtuna generală devin în vremuri de pace colecționari; dar toate posesiunile particulare mai noi sînt supuse schimbărilor, cînd nu există prevederi speciale în legătură cu problema moștenirii.

Începe acum o nouă epocă: fizionomia ei: a) Devine modă, este adică semnul unui anumit grad de distincție, să colecționezi și să posezi tablouri, chiar și numai pentru că sînt vechi, motiv pentru care sînt cumpărate cu entuziasm și mobile și obiecte vechi de tot felul. Speculanții și fantezia cumpărătorilor! b) Dar averile respective sau mentalitatea moștenitorilor sînt foarte schimbătoare, seamănă cu ale jucătorilor la bursă; întregi galerii sînt cumpărate, dar și vîndute; de cînd regele Wilhelm III al Olandei a vîndut la licitație (cca 1850?) „Galeria prințului de Orania", mari licitații de tablouri nu mai reprezintă nimic extraordinar; de cînd la licitația Pourtalès s-au încasat trei milioane, sînt mari perspective de a se realiza încasări mult mai mari

decît cheltuielile colecționarului. De atunci tablouri renumite sînt într-un veșnic pelerinaj, iar acolo unde se află, ele nu pot fi adesea pentru mult timp văzute, mai ales cînd intră în posesia unor persoane care nu permit nimănui accesul. Sumele cerute pentru tablouri sînt adesea atît de considerabile încît galerii mari și bine înzestrate nu le mai pot face față.

Zadarnică este dorința ca operele de rang mai înalt și, mai ales, cele cu caracter de unicat să fie sustrase cu totul proprietății particulare și să reprezinte un patrimoniu exclusiv al poporului, adică al lumii europene, înainte ca americanii să înceapă a le cumpăra [8]. *Madonna dei Candelabri* este acum în America „în vizită". Și fiindcă tot vorbim de dorinți vane: tablourile vechi ar trebui în genere să nu mai călătorească mult și să fie ferite de anumiți restauratori, care-și fac apariția îndeosebi cînd li se schimbă proprietarul. Șubrezenia și așa a lemnului, a pînzei, a straturilor de culori; se adaugă la acestea dorința posesorilor ca tablourile care s-au întunecat să-și recapete strălucirea și prospețimea; înlăturarea vechilor verniuri duce la dispariția și a vechilor glazuri.

Nenorocite au fost în special tablouri foarte renumite, care nu au fost lăsate să îmbătrînească în mod firesc, fiind periodic curățate, repictate sau retușate; puține madone de Rafael au mai rămas intacte; *Sfînta Familie* din München, o ruină bine restaurată; cele mai frumoase peisaje au adesea orizonturi ruinate. În sfîrșit pericolele generale ce amenință marile colecții de artă în orașe unde sînt expuse unor evenimente violente, politice, etc., ca, de pildă, Luvrul în mai 1871 [9]. Pieirea unor opere de artă, mai înainte din cauza unor incendii accidentale, a unor evenimente războinice, se poate produce și în urma dezlănțuirii anumitor pasiuni.

Ce ar fi deci de dorit? Ca fotografii trainice și de bună calitate să ajute cît mai e timp la răspîndirea operelor mai valoroase; deocamdată

trebuie văzute cu rîvnă cît mai multe, căci nu se mai știe cît de aproape e momentul cînd lumea va vedea o galerie pentru ultima oară.

**NOTE**

1. Fiind vorba de un brouillon (în Addenda), o serie de nume de artiști și de galerii nu sînt citate cu numele lor complete, iar pentru o serie de opere celebre nu sînt indicați autorii. Claude este, evident, Claude Lorrain, Paolo este Paolo Veronese, Palma e Palma Vecchio, Gaudenzio este Gaudenzio Ferrari. Galeria Națională, menționată alteori cu denumirea ei engleză, National Gallery, este cea din Londra. „Tabloul Schönborn", de pildă înseamnă „tabloul din Galeria Schönborn din Viena"; Belvedere este Palatul vienez cu colecția pe care o cuprindea. *Madonna dei Candelabri, Sposalizio, Școala din Atena, Sf. Cecilia, Încoronata, Madonna di Foligno, Transfigurația* sînt, toate, opere ale lui Rafael. De asemenea „Muzeu" înseamnă în orice caz „Muzeu de artă"; evident că denumirea și chiar structura unora dintre ele s-au modificat între timp. Notele lui Burckhardt au însă, așa cum am precizat, un interes documentar.
2. Cf. nota 11, la conferința „Despre autenticitatea vechilor tablouri".
3. Regatul Italiei fusese proclamat în 1861.
4. prin însuși acest fapt.
5. Este considerat îndeobște ca fiind de: Palma Vecchio. Această atribuție a rămas totuși valabilă pînă astăzi.
6. Financiari care, în Franța, sub Vechiul regim, dinainte de revoluția de la 1789, primeau pe bază de contract dreptul de a percepe impozitele.
7. Lucrarea comemorează într-adevăr victoria din 1495 asupra francezilor a lui Francesco Gonzaga, care este înfățișat îngenuncheat la picioarele Madonei.
8. Aprehensiunea lui Burckhardt s-a dovedit întemeiată. Nenumărate opere de artă europeană se află astăzi în muzeele și colecțiile din Statele Unite. Am mai spus însă, în favoarea lor că, acestui patrimoniu îi sînt asigurate în genere condiții optime de conservare și de expunere.
9. În mai 1871 s-a răspîndit știrea, falsă din fericire, că Luvrul a fost incendiat. Sora lui Nietzsche a povestit cît de zguduit a fost Burckhardt de această știre, cum l-a căutat febril pe Nietzsche și împreună au meditat la zădărnicia muncii lor științifice, dacă într-o singură zi putuseră fi nimicite, cum credeau, operele cele mai strălucite, în care vedeau sensul cel mai înalt și mai durabil al istoriei.

# DESPRE PICTURA NARATIVĂ

11 noiembrie 1884

Imensa temă enunțată în acest titlu depășește preocupările noastre de specialitate și nu e de rezolvat în limitele unei ore. Ce putem prezenta sînt doar cîteva considerații răzlețe care ni s-au impus de la sine în cursul peregrinărilor noastre prin galerii și prin edificii monumentale, mai ales în marile centre artistice, unde vechiul ne întîmpină în masă alături de nou. În mod intenționat nu am ales ca titlu „pictura istorică", întrucît această noțiune a suferit de-a lungul timpului transformări prea radicale. Este, de exemplu, o deosebire foarte importantă între pictura istorică modernă și ceea ce se înțelegea sub acest nume la începutul secolului al XVIII-lea.

Deosebit de concludent este ce se întîmplă în această privință pe tărîmul picturii monumentale.

În jurul anului 1700, pictura laică se punea în slujba glorificării dinastiilor și a corporațiilor, transpunînd ideea de putere în alegorii și mituri reprezentate fie în gobelinuri, fie în cuprinzătoare fresce pictate pe plafoane, ca acelea din marea galerie a oglinzilor din Versailles, ale lui Lebrun [1], sau din casa scării din Würzburg, pictate de Tiepolo [2].

Ceea ce oferă în această direcție secolul al XIX-lea diferă și cantitativ și în esență nu numai de astfel de lucrări, ci de tot ce se produsese în trecut în acest domeniu. Și acum, în slujba unor

mari picturi istorice s-au pus și se pun adesea forțele artistice cele mai de seamă.

Suportul lor îl constituie, de data aceasta, nu plafoanele boltite, ci pereții; în ele nu mai apare un Olimp alegoric, ci realitatea; mai puțin reprezentate sînt dinastiile, ci momentele din istoria popoarelor mai ales. Pictura modernă este astfel pusă în fața puternicei, nesfîrșitei, inepuizabilei teme a întregii istorii a omenirii.

În marile edificii publice înălțate în secolul nostru sînt în primul rînd pictate, la cererea unor guverne puternice, evenimente politice din istoria popoarelor lor, uneori sub forma unor cicluri, în ulei sau *al fresco*. Ludovic Filip a umplut palatul pustiu din Versailles cu așa-numitul *Musée Historique* [3]; etajul din mijloc al Muzeului Național din München desfășoară, într-un enorm ciclu de fresce, întreaga istorie a Bavariei și a Casei Wittelsbach [4], iar în casa scării a Noului Muzeu din Berlin Kaulbach [5] s-a încumetat să înfățișeze însăși istoria culturii universale. În toate edificiile cu caracter politic, cel puțin sălile festive sînt dotate cu mari reprezentări istorice, ca să nu mai vorbim de decorația alegoric-simbolică distribuită pe alte suprafețe ale interioarelor clădirilor. La toate acestea se adaugă numeroase picturi istorice de șevalet, unele de mare anvergură, comenzi sau achiziții ale statului sau ale unor amatori de artă. Uneori arta și-a propus să-și glorifice propria-i istorie. Este de menționat în această privință De Keyser [6], cu distinsele sale reuniuni ale vechilor pictori neerlandezi din vestibulul Muzeului din Anwers. În schimb munca însăși a pictorului este o temă greu de tratat în chip fericit.

Mijloacele la care recurge arta mai nouă pentru rezolvarea unor asemenea probleme sînt, pe lîngă studiul multilateral al școlilor mai vechi, îndeosebi a venețienilor, pe lîngă multă lectură și cercetare istorică, studiul cît mai cuprinzător al epocilor din trecut sub raportul culorii locale, al costumelor, al specificului național și, pe cît posibil, și al trăsăturilor lor spirituale (de voință

și inteligență); este nevoie, în sfîrșit, de capacitatea și voința de a evoca un registru mult mai larg de aspecte fizionomice și psihologice decît cel la care, de voie sau de nevoie, se limitase pictura din trecut. Intră astfel în cuprinsul artei foarte întinse teritorii ale realismului istoric.

Artiștii cei mai valoroși se dovedesc capabili să dea temei o nouă și amplă interpretare dramatică; alții manifestă cel puțin dorința și aptitudinea de a da operelor lor viață și mișcare, mergînd pînă la acțiunea violentă. Toți aspiră spre o formă cît mai strălucitoare.

Sursa specială a succesului tablourilor politice sau pe teme de luptă stă în faptul că este în esență vorba de gloria poporului respectiv sau de personalități și evenimente care se bucură de simpatia unor mari grupuri de privitori, simpatie care este cea a opiniei publice în genere sau care își are originea în lecturile predilecte ale păturilor cultivate. Paul Delaroche [7] a creat tablourile sale pe teme ale istoriei Angliei, pornind în primul rînd de la lecturi despre Anglia și mai ales de la Guizot [8]. Istoria trecutului național și chiar a celui local, evocată astfel încît să stîrnească aprobarea și admirația, și nu mai puțin evenimentele mai apropiate în timp, au devenit un obiect extrem de solicitat, de la sine înțeles, al picturii. Iar unde se oprește pictura, apare ilustrația, ajutată de enorma dezvoltare a xilogravurii și a subspeciilor ei, sub forma atît a unor superbe opere de sine stătătoare, cît și în presa zilnică ilustrată.

Domnește în largi cercuri convingerea că pictura istorică, cu tematica ei inepuizabilă, mereu reînnoită, este tocmai de aceea domeniul cel mai important al artei; că pictura de gen, portretul și peisajul nu cer însușiri atît de mari; că pictura mitologică și, în genere, pictura ideală îi interesează numai pe cunoscători și că secolul nostru are nevoie doar într-o mică măsură de pictură religioasă, deși biserici întregi, vechi și noi, continuă să fie acoperite cu fresce.

Precumpănitor este astăzi în întreaga pictură, şi în cea de gen, *ce* reprezintă ea, subiectul ei mereu altul, şi nu *cum* îl realizează. În artă însă nu *ce* este lucrul mai important, ci *cum*. Esențial, decisiv — aşa se considera încă în arta veche — este mereu noul *cum*.

Arta este o aptitudine misterioasă care, sub anumite auspicii, poate intra în relație cu evenimentele concrete, dar nu poate deveni, fără un risc enorm, slujitoarea lor. Ea nu este o ilustrație a ceea ce s-a întîmplat cîndva, chiar dacă evenimentul este cu totul remarcabil. Nu ne mai aflăm la Ninive sau la Teba, unde arta era o cronică în imagini.

Iar cînd evenimentul este important doar prin consecințele sale, acestea din urmă nu pot fi reprezentate în pictură, chiar dacă de ele au depins puterea unui întreg imperiu şi destinele unui secol. Ceea ce este important din punct de vedere istoric se substituie în asemenea cazuri elementelor picturale propriu-zise. Încă în arta mai veche, proslăvirea evenimentelor zilei avea cele mai puține şanse să dăinuie.

De altfel, importanța istorică sau dezirabilitatea unui eveniment anume țin de regulă de convingerea doar a unei națiuni sau a unui partid, adesea doar a unui deceniu; după aceea privitorii care aparțin altor națiuni sau partide pot să considere imaginea lui neavenită, nedemnă de luat în seamă. Şi mai nefavorabilă este soarta acelor scene pictate, a căror importanță şi al căror interes este doar provincial, local. Fireşte, dacă momentul respectiv se preta în cea mai mare măsură la expunerea lui narativă şi dacă a fost găsit şi maestrul potrivit pe care să-l entuziasmeze tema dată, caracterul ei local, obscur, nu mai contează; arta îi va da strălucire, îl va face iubit de oamenii tuturor timpurilor. Asemenea cazuri sînt însă rare.

Pentru artă este o problemă vitală ca ea să fie înțeleasă de toți oamenii aparținînd rasei noastre, ca ea să fie cel puțin europeană. Muzica, de pildă, se bucură de acest avantaj. Este vorba

aici, în esență, mai puțin de fericirea și de renumele artistului, căruia i le dorim din toată inima, cît de necesitatea ca arta să-i facă fericiți pe toți cei ce caută în ea un prilej de delectare.

Domnește în zilele noastre legea iluziei istorice. Ea îl poate duce pe artist la realizări strălucite, dar poate fi pentru el și un pericol [9].

Timpul și eforturile făcute pentru studierea costumului și culorii locale, pentru reprezentarea cît mai verosimilă din punct de vedere istoric a temei, sînt cheltuite pe socoteala capacității globale de care dispune artistul. Lucrul acesta este în egală măsură valabil pentru drama istorică: respectarea riguroasă a stilului epocii impune eforturi serioase, dar nu sporește neapărat forța poetică a lucrării. De altfel însuși criteriul exactității istorice se schimbă. Ce a extras artistul din cărțile despre costum din ultimele decenii este acum criticat, considerat ca nemaicorespunzînd adevărului; ce a fost pictat pe la 1830 în costumație medievală pare astăzi de operetă, de „*style troubadour*" [10]. Dar chiar dacă totul ar fi autentic, aspectul pictural poate fi totuși dezagreabil, oricît de important ar fi evenimentul reprezentat.

Alături de iluzia istorică, în arenă a intrat și cea etnografică; în locul costumului din trecut a apărut cel exotic. Horace Vernet [11], i-a descoperit pe arabi, după care a înveșmîntat personajele din tablourile pe teme sacre străvechi în costume orientale. Acum însă întregul Orient pictat, în care s-au complăcut cu atît succes Decamps [12], Delacroix, Fromentin [13], sau nu mai este la modă sau, ca în cazul lui Gérôme [14], s-a restrîns la o specie foarte bine circumscrisă de picturi de gen. Subiectul oriental nu mai salvează nici un tablou, dacă el nu se salvează prin propriile-i resurse.

Dar nu îmbătrînește numai costumul! Concepția însăși, chiar dacă ar rămîne neschimbată, nu poate singură face ceva potrivit dintr-un subiect nepotrivit. Devine adesea foarte repede caducă însăși starea de spirit care le-a fost comună artistului și celor ce i-au admirat opera; tablo-

uri care au emoționat puternic publicul cînd au fost expuse pentru prima dată, ajung să nu mai facă nici o impresie. Mai ales patetismul excesiv devine repede greu de suportat; entuzisamul timpurilor trecute este și el o problemă dificilă. Întregul patos al școlii lui David este astăzi ocolit, fiind socotit fals și afectat. Și Muzeul istoric (în text: *Musée historique*) de la Versailles este aproape cu totul învechit din cauza aceluiași patetism; puține lucrări de acolo mai sînt luate astăzi în seamă, dar nu pentru subiectul lor, ci pentru că au marcat un moment nou prin îndrăznelile lor coloristice (Eugène Delacroix) [15]. Lumea a trăit din anul 1830 încoace într-un ritm rapid pe plan politic și social.

Chiar unul din meritele picturii istorice moderne, capacitatea ei de a reda în mod complex fizionomia și psihologia omului, poate deveni din punct de vedere artistic un dezavantaj, dacă în aceeași lucrare sînt aglomerate prea multe capete de expresie. Mai ales atunci cînd sînt reprezentate mari adunări de oameni, caracterizarea fiecăruia dintre ei face dificilă realizarea unei atmosfere picturale de ansamblu, În *Abdicarea lui Carol V* (în text: *Abdication de Charles V*). Gallait [16] știa încă să se descurce! O privire asupra *Cinei de taină* a lui Lionardo ne arată care sînt aici limitele ce permit realizarea frumosului, cărei legi i se supunea pe atunci economia picturii.

Cele mai mari victorii le-a obținut iluzia istorică într-o serie de excelente tablouri pe teme de luptă inspirate de ultimele războaie. Ele sînt însă creații ale unor maeștri excepțional de înzestrați; aici dorința și așteptările sînt deosebit de mari, iar aprecierea nu depinde, din fericire, de simpatia privitorului pentru vreuna din părți. Tablouri franceze pe teme de luptă au stîrnit, de pildă, la Berlin cea mai mare admirație; nu s-a manifestat în cazul lor fanatismul celor ce cred că numai ei au dreptate. Au fost puse la lucru mijloace excepțional de bogate de repre-

zentare vie a oamenilor și a cailor; chiar uniformelor le-au fost puse în valoare toate elementele cît de cît picturale; capacitatea de vizualizare, în aceste cazuri, a unor momente de maximă tensiune a devenit aici o forță magică. Totuși arta aceasta, care este în stare de atîtea lucruri, este totodată teribil de aservită corectitudinii militare, trebuind să renunțe în mare măsură la frumusețea de ansamblu care dă viață operei de artă pentru a putea „eterniza", folosindu-și toate resursele, un moment anumit.

Acest lucru pictura îl poate în orice caz face, anume ca un eveniment să se întipărească în mintea și în sufletul omului mai adînc și pentru mai multă vreme decît ar fi normal. Dar evenimentul respectiv, oricît ar fi de mare și de important, va fi egalat și depășit de alte evenimente ce-i vor urma, iar arta nu-i poate nici ea conferi o eternitate pe care el nu o are în sine.

De fapt, arta năzuiește în primul rînd să fie o plăsmuire frumoasă, măreață, plină de forță; numai în aceasta stă perenitatea ei; așa se explică de ce ea poate trăi mai departe, chiar și după pierderea originalelor, în còpii.

Ea trebuie însă să trăiască și să dăinuie în libertate, după legile ei proprii. Cît de puțin suportă să i se ceară ce nu-i este în firea ei o dovedește, chiar mai bine decît pictura, relieful; aici nesocotirea legilor lui proprii se răzbună imediat și în modul cel mai evident, chiar dacă cel ce le calcă este un Ghiberti.

Dar există și un cu totul alt gen de iluzie, decît cea produsă de redarea realității temporale: tabloul trebuie să creeze prin forța sa *artistică* o asemenea stare de spirit, încît privitorul să acorde de la prima vedere cel mai mare credit conținutului. Tabloul istoric ar trebui să fie întotdeauna, independent de ce vrea să spună, frumos și emoționant, să-i dea privitorului din capul locului impresia unui fapt ce aparține unei alte lumi, mai puternice. Impresia aceasta trebuie să existe înainte de înțelegerea conținutului lui concret. După ce ai avut-o, ai destul

timp să te întrebi ce anume reprezintă lucrarea respectivă. Ea trebuie să reziste examenului și cînd subiectul nu este cunoscut iar figurile reprezentate sînt pentru privitor încă anonime. Această probă o trece, între alții, Rafael în frescele din Camera de la Segnatura.

Cum se poate realiza acest lucru? Condiția principală este, în orice caz, să nu i se ceară artei ceea ce nu stă în vocația ei să dea.

Iar aici vom observa că ea nu are decît prea puțină sau chiar nici o predilecție pentru faptul cotidian ca atare și că aspiră spre acea lume înaltă de imagini pe care au creat-o popoarele și tălmăcitorii sufletului lor, poeții, avînd ca surse religia, miturile, legendele și basmele lor străvechi.[17] Dar nici aici arta nu acceptă limite, ci năzuiește, pornind de la această lume de făpturi ideale, să-și viseze propriile-i visuri. Dacă este lăsată să o facă, ea poate să devină acea „plăsmuire frumoasă, măreață și plină de forță", cum aspiră să fie.

Asemenea teme sînt pe înțelesul tuturor sau sînt, în orice caz, lesne accesibile și totodată nesubordonate elementelor locale și temporale. Pe baza lor, cel puțin arta de înaltă calitate poate realiza opere nepieritoare, eterne.[18] Oamenii zilei vor trece poate indiferenți pe lîngă ele, preferînd lucrările care dau o expresie patetică faptelor trecătoare; dar foarte curînd vor veni după ei oamenii altor zile; arta își dorește să ofere „o plăcere durabilă". Ea este una din minunatele legături care strîng laolaltă popoare și secole. Și chiar dacă această comunitate este o elită, ea nu trebuie să fie o elită a celor bogați și puternici. Operele de artă expuse pentru public pot emoționa pe orice om cu sufletul curat, chiar dacă necultivat. Subiectele și cei ce le contemplă au aici un drept general și ideal de cetățenie, care nu cunoaște granițe teritoriale sau limite în timp.

Aceasta nu înseamnă deloc că subiectele ideale, religioase, mitice l-ar feri pe artist de nereușită. Îi trebuie o reală vocație, căci și aici îl pîndesc multe primejdii și abisuri.

Mai întîi, nu orice artist e făcut pentru tabloul narativ pe teme religioase. Maeștri de mare și multilaterală înzestrare, cunoscători perfecți ai meșteșugului lor, nu i-au făcut față. Pe de altă parte, artiști foarte mediocri au vrut și au trebuit adesea să picteze în serie tablouri religioase.

Este elocvent în această privință exemplul școlii franceze dinainte de Ludovic al IV-lea. La Paris și în alte locuri donațiile ca și obligația anumitor bresle de a asigura pictarea a mereu altor tablouri religioase, au dus, trebuie s-o spunem, la dispariția celor vechi și au făcut ca Franța să fie lipsită de toate altarele pictate în stiluri mai vechi.

Hotărîtor a fost în această direcție gustul acelei vremi nu pentru imaginea pioasă statică, ci pentru panourile de altar narative, care erau rarisime în epoca de aur italiană și care nu pot reuși decît cînd au la bază o inspirație de excepție. Atunci însă autorii lor au fost doar pictori de mîna a doua.

Rezultatul a fost *supraîncărcarea*; s-a crezut că incapacitatea de a organiza imaginea în jurul unui centru vizual poate fi suplinită prin virtuozitatea meșteșugului. Totodată, în expresie, își fac apariția *elementele teatrale*, cum se întîmplă atunci cînd, neexistînd un impuls lăuntric, artistul încearcă să imprime, pe cale pur reflexivă, mișcare faptelor reprezentate. Pictorul se considera el însuși actor; exista de altfel un teatru tragic, în care, după cum se știe, unii pictori au căutat sugestii pentru operele lor.

Chiar Nicolas Poussin [19], care a stat departe de aceste cercuri, petrecîndu-și viața la Roma, a pictat totuși, din proprie inițiativă sau pentru prietenii francezi ai artei sale, mult mai multe tablouri istorice decît ar fi trebuit. El și-a construit narațiile sacre și profane după toate legile artei, dar în genere fără nici o înflăcărare, fără ca ele să izvorască din vreo necesitate lăuntrică, cu impasibilitate. Așa se face că toată gestica menită

să exprime sentimente rămîne exterioară, pare a fi adăugată în mod arbitrar, și că artistul nu a reușit să dea unitate picturală *nici unuia* din tablourile de acest fel. Dar chiar și lipsa de farmec coloristic (pe care-l aveau unele compoziții — anterioare! — mai simple) și de reală bogăție a caracterizării individuale ar putea fi trecute cu vederea în aceste tablouri, dacă ele nu ar da senzația generală că sînt doar *confecționate.*

Alți maeștri renumiți au depășit și ei, în opere grafice cu caracter ilustrativ, limitele a ceea ce este bun din punct de vedere artistic. În cele trei cicluri consacrate Patimilor, realizate în tehnica xilogravurii și a gravurii în aramă, Dürer nu a rezistat imboldului de a desfășura istoria sacră în cît mai *multe* momente particulare, uitînd adesea ce este potrivit din punct de vedere plastic și ce nu și creînd astfel, alături de compoziții profunde și de un autentic dramatism, și unele lucrări insignifiante, fără viață. Tot astfel, în domeniul frescei s-a recurs în unele mari cicluri la teme, nu toate la fel de potrivite pentru transpunerea lor picturală.

Iată însă că în acest moment, în care am devenit tot mai dificili și mai suspicioși în ce privește problematica ideală a picturii, din secolul al XVII-lea răsună către noi vocea înviorătoare a celui mai mare povestitor al tuturor timpurilor: „Fiecare să lucreze potrivit dotării sale! Talentul meu este de o asemenea natură că nicicînd nu mi-a întrecut curajul vreo lucrare, oricît de mare ar fi fost și oricît de multe ar fi fost problemele pe care le aveam de rezolvat."

Astfel scria, ajuns pe culmile uriașei sale forțe creatoare, Peter Paul Rubens.

Ar fi putut picta toată viața tablouri de felul *Grădinii deliciilor* (Madrid, Dresda), cu care să-i înnebunească de plăcere pe contemporanii săi. Dar conștiința unei mari vocații dramatice, aspirația spre eroic și tragic s-au manifestat și ele cu putere. O asemenea forță uriașă, capabilă să însuflețească și să dinamizeze totul, nu trebuia oare să fie solicitată pentru reprezentarea amplă

a unor momente ale istoriei vremii sale? Evident că da! Vom aminti aici doar comenzile cele mai importante ce i s-au făcut. La sfîrșitul anului 1620, văduva lui Henric al IV-lea, regenta de fapt a Franței, l-a invitat pe Rubens la Paris, la curtea sa de la Luxembourg.

Motivul invitației era dorința ca el să reprezinte viața și faptele reginei. Rubens, personalitate seducătoare, perfect om de lume, a cucerit-o de îndată pe Maria Medici și s-a înțeles cu ea să-i picteze 21 de mari tablouri cu multe personaje. Schițele lor le-a realizat la Paris și ele au fost acceptate de regină. Unele teme se impuneau de la sine și maestrului nu-i va fi fost greu să le propună; în altele însă trebuia să reprezinte jalnicele dispute dintre partidele favorabile mamei sau fiului și aici susceptibilitatea reginei își avea rănile ei, iar vanitatea ei trebuia să triumfe. Nici chiar scenele acestea nu par a fi fost concepute de Rubens cu mai puțin interes. Pentru el un lucru principal, prea puțin subliniat, îl constituia statura impozantă a reginei, atunci în vîrstă de 46 de ani, pe care era sigur că o va putea pune în valoare ca personaj principal al picturilor sale. Întors la Antwerpen a pictat tablourile comandate, cu ajutorul întregului său atelier. În anul 1625 ele au fost așezate la Luxembourg, pe pereții galeriei care poartă de atunci acest nume. Rubens era de față și le-a mai făcut unele retușuri.

Nici un beneficiar și nici un pictor din zilele noastre nu și-ar putea lua răspunderea unei asemenea prezentări a istoriei contemporane. Nu numai costumele și elementele cu caracter local sînt alese în toată libertatea, dar — vai! — figuri alegorice și zei antici se amestecă printre oameni reali, ba chiar devin foarte adesea elementele active ale imaginii; lor le este atribuit impulsul lăuntric pentru cele ce se întîmplă. Există însă astăzi vreun om care să poată spune că ar fi preferat ca aceste tablouri să nu fi fost pictate? sau cel puțin că ar fi fost mai bine ca Rubens să fi pictat altceva în locul lor? Nu,

personalitatea lui Rubens, și aceasta ne interesează mai ales, n-ar fi fost împlinită fără aceste splendide, chiar dacă foarte neobișnuite, fulgurații ale geniului său. Arta lui a dat aripi unor subiecte atît de conjuncturale, le-a imprimat, transfigurîndu-le, un suflu vital unic. A putut face acest lucru, fiindcă i s-au dat depline puteri, i s-a îngăduit să vorbească în limba ei. Numai în felul acesta a fost posibilă îmbinarea dintre misteriosul act de creație și diferitele scene ce trebuiau reprezentate, îmbinarea plină de viață dintre *cum* și *ce*.

Ne-ar fi plăcut să fim de față la convorbirile maestrului cu regina, chiar și atunci cînd îi vorbea îndîrjită, cu părtinire, despre jalnicele certuri care s-au iscat la curte începînd din anul 1617. În chiar momentele în care o asculta pe această femeie pasionată, în spiritul lui Rubens se va fi conturat vreo frumoasă compoziție, ca acea *Fugă din castelul Blois*. Pentru alegoria finală, *Triumful adevărului*, el a găsit unul din acordurile sale cele mai superbe și mai pure.

Dar, în afară de istoria contemporană, Rubens a pictat neobosit mari scene pline de mișcare, inspirate din trecutul istoric, sacru și mitic. De izvorul nesecat al acestei creativități ne apropiem doar treptat, cu o uimire crescîndă.

Rubens avea toate darurile unui mare maestru și chiar dacă tipologia sa umană nu este pe placul tuturor, toată lumea îi recunoaște incomparabila bogăție a imaginației, coloritul de o admirabilă prospețime și de o mare trăinicie, neobișnuita putere de a reprezenta lumina și în sfîrșit măiestria, perfecțiunea meșteșugului, dovedite de fiecare din operele sale. Darul său suveran însă, care-l ridică din cînd în cînd deasupra tuturor celorlalți pictori și în slujba căruia stau calitățile amintite și încă altele, capacitatea sa de a focaliza toate elementele unei compoziții nu s-ar fi putut dezvolta dacă Rubens n-ar fi putut organiza de fiecare dată spațiul și detaliile în deplină libertate, fără să țină seama de cerințele iluziei istorice.

Ne place să credem că marii maeştri au avut în unele momente viziunea completă a viitoarelor lor opere. La Rubens această viziune pare a fi fost şi mai cuprinzătoare decît la alţii. Îi apăreau în faţa ochilor simultan distribuţia echilibrată, simetrică, a maselor în spaţiu, compatibilă totuşi cu cele mai puternice mişcări ale trupurilor şi cu cele mai vii emoţii ale sufletului; vedea mai ales lumina răspîndindu-se din centru peste tot tabloul; vedea desfăşurîndu-se triumfalele sale armonii cromatice şi succesiunile de lumini şi umbre, aşa cum trebuiau să fie pictate, toate puse în slujba unei acţiuni instantanee, care era pentru el lucrul esenţial, care-l fascina şi-l făcea fericit. Rubens avea, în esenţă, înainte de a lua penelul în mînă, viziunea *întregii* lucrări, în toată plenitudinea şi forţa ei. Aşa au putut apărea acele tablouri pe care, după ce închide ochii un minut, privitorul se aşteaptă să le regăsească cu totul schimbate. Ce mai înseamnă iluzia istorică, faţă de această emoţionantă iluzie care este apanajul artei? Corectitudinea istorică nu se împacă nicicum cu acest gen de realitate *vie*, pe care o evocă creaţia picturală cea mai viguroasă şi cea mai delectabilă.

Nu fără sfială vom aborda acum unele aspecte particulare; o facem totuşi, temîndu-ne că altfel afirmaţiile noastre sînt greu de înţeles.

Rubens ştia perfect să pună accentele care, distribuite în tablou, urmau să acţioneze ca elemente echivalente. Aceste accente sînt de o mare diversitate; accent este tot ce atrage privirea sau *simţul intern* — căci aici converg amîndouă — asupra unui anumit loc; accente sînt masa clară de lumină a unui veşmînt, un cap plin de viaţă, înflăcărat, un detaliu precumpănitor material sau alteori precumpănitor moral, un altul care acţionează mai mult pe cale vizuală sau care are o semnificaţie psihologică. În imagine aceste elemente echivalente sînt de cele mai multe ori contraste, de lumină faţă de umbră, de culoare faţă de altă culoare, de mişcare faţă de nemişcare ş.a.m.d. Ele sînt în sfîrşit contraste cu caracter

dramatic; să le numim deocamdată de interes față de interes.

Că distribuirea accentelor coloristice sau pur optice în cuprinsul unei imagini poate fi o problemă de ordin artistic ne-o arată, între altele, picturile înfățișînd naturi statice cu flori. Ghirlandele de flori ale lui Daniel Seghers[20] sînt, în esență, guvernate de o lege asemănătoare celei care domnește în marile scene patetice ale contemporanului său, Rubens.

Au existat pictori care au folosit accente de mare forță și frumusețe, care erau poeți și cunoscători ai diferitelor laturi ale sufletului omenesc, capabili să dea o expresie strălucită unei fizionomii sau unui sentiment lăuntric, fără însă ca acestea să se contopească într-o viziune de ansamblu, pentru că, în lucrarea respectivă, accentele erau puse la întîmplare, cînd aglomerate, cînd împrăștiate, neechivalîndu-se între ele.

În fața compozițiilor celor mai viguroase și mai mature ale lui Rubens privitorul are, la început fără să-și dea seama, cu toată mișcarea tumultuoasă, dramatică, din ele, senzația unei misterioase liniști optice. Treptat însă el observă că toate elementele componente sînt subordonate unei simetrii puternice, chiar dacă tainice, neostentative. Rubens nu și-a început desigur lucrul pornind de la o asemenea organizare matematică dar, în clipa în care a avut viziunea lucrării, ea i s-a impus de la sine, conjungîndu-se intim cu celelalte elemente ale acesteia.

În *Răpirea fiicelor lui Leucip* (Pinacoteca din München) cele două trupuri feminine alcătuiesc o masă de lumină de o formă aproape regulată, exact în și sub centrul tabloului; în jurul ei se distribuie, ca un nor, tot restul : răpitorii Calais și Zetes, cei doi armăsari și cei doi amorași. Aceste opt figuri laolaltă umplu tabloul de formă pătrată, pe fondul unui peisaj luminos, plin de sevă. Uimirea crește cînd îți dai seama că cele două trupuri splendid dezvoltate se întregesc perfect, că unul oferă vederii exact ce celălalt ascunde,

că pictorul a știut cu bună chibzuință să le despartă printr-un mic spațiu intermediar; ele nu se întretaie. Cineva ar putea spune: acestea sînt artificii ce dovedesc doar îndemînare și meșteșug de suprafață; le depășesc însă cu mult extraordinara înflăcărare, pe care simetria nu o diminuează, ca și adevărul acestei acțiuni instantanee.

În impunătorul tablou înfățișînd *Minunile Sfîntului Francisc Xavier* (Belvedere, Viena), cu mulțimea lui de evenimente simultane, în a căror reprezentare ar eșua chiar pictori de seamă, ochiul descifrează, la o privire mai atentă o figură în cinci puncte (în text: quincunx), echivalentă cu dominanta gravă, cu basul continuu al unei impunătoare fugi. Cele cinci accente principale — aflate la extremele și în centrul unui X roman — sînt: în dreapta sus pe un soclu înalt, sfîntul, înveșmîntat în negru, în clipa săvîrșirii miracolului, împreună cu însoțitorul său; sus în stînga, hindusul înviat din morți sau trezit din agonia morții, în spatele căruia un negru ridică lințoliul cernit; la mijloc, în plină lumină, grupul format din portughezul în armură și de mulatrul în veșmînt galben, primul privind spre cel readus la viață, celălalt spre sfînt; în sfîrșit, în dreapta jos, grupul celor îngenuncheați, întorși spre sfînt, și al orbului cu mîinile întinse; în stînga jos, cel de al doilea personaj readus la viață, împreună cu ai săi. Aceste echivalente sînt, dacă le examinăm în parte, pline de contraste dramatice și optice decurgînd din semnificația lor, din voința, forța, structura corporală, costumația și postura personajelor și totuși se îmbină într-o armonie perfectă. Dacă privim tabloul mai îndeaproape, putem descoperi și alte mijloace prin care Rubens a asigurat echilibrul acestei aglomerări: el a dat capetelor oamenilor din diferitele grupuri aproape aceeași înălțime și a așezat, cam în centrul spațiului, o serie de trepte de piatră viu luminate. Rubens a învățat, probabil de la Veronese, să lase, chiar în cele mai aglomerate scene, un asemenea spațiu liber înfățișînd un teren, un peisaj sau ambianța atmosferică.

În *Lupta amazoanelor* (Pinacoteca din München) podul arcuit din piatră domină ca formă matematică statică, întreaga învălmășeală; pe el însă, Rubens a făcut să răsune un înfricoșător cvintet. Teseu o ucide pe regina Thalestris; un grec trage spre el, pe deasupra calului lui Teseu, flamura amazoanelor, iar cea care o poartă și nu vrea să lase din mînă această piesă prețioasă este tîrîtă odată cu ea de pe cal. Dedesubt, exact în centru, ne fixează privirile un cadavru decapitat. Pe ambele maluri ce coboară spre rîu, simetric, se împlinește soarta crîncenă a cailor și călăreților; în partea de jos, două amazoane încearcă să se salveze înotînd.

La Galeria Lichtenstein (Viena) se află un cuprinzător ciclu de mari tablouri destinate transpunerii în tapiserii. Rubens nu obișnuia să realizeze în acest scop cartoane colorate; îi era în mod evident mai ușor să picteze tablouri în ulei. Tema celor la care ne referim o constituie faptele eroice ale acelui Publius Decius care, în războiul cu samniții, s-a oferit ca jertfă zeilor morții, pentru a asigura prin aceasta armatei sale victoria. Dintre aceste magnifice compoziții, cea înfățișînd moartea lui Decius în lupta călare a stîrnit întotdeauna cea mai mare admirație. Un grup din primul plan ilustrează acest moment, în timp ce, mai departe în spate, într-o altă zonă de lumină, se desfășoară, de la stînga la dreapta, tumultul luptei ce aduce biruință și moarte. În față apar trei călăreți: Decius pe un cal bălan ce se cabrează, adversarul său pe un cal brun zvîrlind din picioarele de dinapoi și un al treilea, al cărui cal abia dacă se vede; acesta din urmă i-a înfipt lui Decius cu o clipă mai înainte lancea în gît; în față jos, un cal ucis, cadavre și doi oameni în care viața pare a zvîcni încă. Credeam că am înțeles bine acest tablou; recent însă am descoperit, spre marea mea uimire, că întregul grup amintit formează un hexagon regulat, nu prea înalt; pînă în acest moment admirasem doar înflăcărarea extraordinară a acțiunii și strălucirea coloritului. În mijlocul

grupului sînt lăsate două goluri luminoase, prin care se văd părţi ale unor figuri îndepărtate.

Dar Rubens năzuia cu ardoare să picteze tablouri în care să surprindă instantanee ale unor acţiuni şi mai năvalnice; le-a găsit în acele vînători înfricoşătoare împotriva celor mai puternice animale sălbatice. În cel mai uluitor dintre aceste tablouri, *Vînătoarea de lei* (Pinacoteca din München), capetele omului cu coif care atacă, al unuia dintre lei şi al arabului ce se prăbuşeşte formează o unică verticală situată puţin la stînga centrului compoziţiei, subliniat de veşmîntul luminos al arabului. În această admirabilă scenă cu şapte oameni, patru cai şi doi lei, toate motivele sînt de o claritate perfectă, în compoziţie părînd a fi incluse momentul imediat anterior şi cel imediat următor.

Dar şi în compoziţiile mai simple şi mai calme Rubens se dovedeşte a fi un adevărat maestru al organizării deopotrivă armonioase şi pline de viaţă a ansamblului, al echivalenţelor elocvente. La mijloc între sabinii şi romanii ce se ameninţă (Pinacoteca din München), el pictează femei în lumină ce-şi sărută copiii şi-i ridică în sus. În grupurile soţilor şi părinţilor învrăjbiţi, din dreapta şi din stînga, călăreţii şi figurile ce sînt scoase în relief se echilibrează între ele, cu toate mişcările şi atitudinile lor contrastante.

Unul din cele mai frumoase exemple de echivalenţe ideale îl oferă marea *Sfîntă Familie*, de la Belvedere din Viena. În jumătatea din dreapta a tabloului, Maria stînd liniştită în lumină, cu copilul ce-şi apleacă blînd capul; în spatele ei, Iosif; în partea din stînga, pe jumătate în umbră, Elisabeta, care-l împinge înainte pe micul ei Ioan, în timp ce Zaharia oferă mere. Aici, o mare bunătate se echilibrează în chip ideal şi vizual totdată cu zelul pornit din inimă.

În marea *Înălţare la cer a Mariei*, de la Belvedere din Viena, cel mai desăvîrşit dintre tablourile pe această temă ale lui Rubens, Maria formează cu îngerul un romb simetric, care se înalţă ca o lume a luminii diafane peste întregul

registru inferior, cu coloritul lui strălucitor, dar mai intens.

În tabloul ce-l înfățișează pe Sf. Ambrozie respingîndu-l pe împăratul Teodosie în pragul bisericii, cele două grupuri sînt parcă cumpănite, optic și moral, pe un cîntar de mare precizie; în stînga, energicul împărat cu cei trei aghiotanți ai săi, dintre care unul sau altul pare înclinat să rezolve problema cu forța; dar grupul are lumina în spate și este înfățișat în umbră, mai jos cu două dintre treptele pe care Teodosie vrea să se urce; pe aceste trepte în dreapta, sfîntul cu însoțitorii săi, cei mai mulți calmi și încărcați de ani, lipsit de orice sprijin material, dar așezat în plină lumină, cu strălucitoarea lui mantie episcopală, cu gestul său maiestuos și cu trăsăturile sale venerabile.

Cîteva cuvinte sînt de spus aici și despre costumele pictate de Rubens. Episcopul și cei din suita sa poartă toți costumele secolului al XVII-lea, al lui Rubens, iar împăratul și ai săi poartă haine romane ostășești, așa cum Rubens le-a putut desprinde din monumentele antice. Cum se face însă că, vorbind despre acest maestru, care este departe de a disprețui scînteierile somptuoase ale catifelei, mătăsii și a giuvaerurilor, ne gîndim atît de rareori la vestimentație? Oare pentru că ea îmbracă atît de firesc personajele sale, de parcă acestea n-ar fi purtat niciodată altceva? Fată de acest adevăr, cît de ușor ne este să uităm de corectitudinea istorică!

Și, în general, cît de des preferăm să greșim cu Rubens, decît să avem dreptate cu alții! Tablourile sale sînt încărcate de personaje, dar acestea sînt atît de just distribuite, încît ansamblul nu suferă, în timp ce alte tablouri cu mai puține figuri pentru aceeași scenă par aglomerate.

Ne-ar fi ușor să examinăm și să descriem operele sale pe teme biblice, prin prisma elementelor lor narative; le-am găsi pe toate adevărate, viguroase, absolut independente, uneori pline de grandoare și pline de noblețe.

Nu trebuie să uităm că Rubens este autorul celei mai emoționante reprezentări a Învierii lui Lazăr. Hristos este în ea o figură sublimă.

Se poate spune în concluzie despre Rubens: Nici un alt pictor nu ne-a lăsat un număr nici pe departe atît de mare de compoziții ce par a fi fost create cu o maximă devoțiune și bucurie interioară. Afirmația aceasta este valabilă în egală măsură pentru scenele sale sacre, mitologice, alegorice și de gen. Simțim în toate acea tainică putere de organizare unitară, entuziasmul pe care-l avea pentru orice teme, oricît de insolite sau de învălmășite. Ceea ce altora li se părea imposibil de reprezentat, prin Rubens își dobîndea forma corespunzătoare.

Dar tot ce a realizat a putut-o face numai în condițiile libertății depline ce i se dădea *a priori*. Firește, cînd acest extraordinar artist, care a știut să zugrăvească orice se întîmplă în viață, care a anticipat de fapt realizările secolelor ce i-au urmat, a încetat să existe, nu s-a aflat în școala lui, ca și în altele asemănătoare, nici un urmaș de aceeași valoare. Chiar talentul, *după al lui*, cel mai viguros — mă gîndesc pe bună dreptate la Luca Giordano — era totuși departe de Rubens. Dar și el s-a bucurat de libertatea pe care a avut-o Rubens.

Cu cîte greutăți are de luptat, față de ei, autorul de picturi istorice în timpurile noastre! Cît de rar îi este permis să discute dacă subiectul ce trebuie reprezentat este adecvat cerințelor picturii! Cît de mult este *ce* și nu *cum* factorul precumpănitor, chiar în cazul celor mai buni artiști! Dacă se așteaptă de la artiști opere cu adevărat inspirate, ele nu pot veni decît dacă sînt lăsați să-și aleagă liber tema, cerîndu-li-se doar să-i dea o formă frumoasă și plină de măreție. Să fie lăsați să-și dezvolte propria lor viziune!

Un astfel de pictor, care a urmărit, cu o extraordinară înzestrare această țintă, ne-a părăsit nu demult: Makart. Ce-i lipsea, spre regretul tuturor celor care-l admirau pentru ce avea, nu vom discuta aici, pe marginea unui mormînt care

abia s-a închis. Magia pe care a exercitat-o asupra contemporanilor își avea sursa pentru cei mai mulți, fără ca ei s-o știe, în faptul că și-a pictat efectiv, aproape fără excepție, propriile sale viziuni. Ele nu se înălțau prea sus, plăteau materiei un greu tribut, corespundeau unui mediu social care nu se va bucura de simpatia posterității, dar erau ale sale.

## NOTE

1. Charles Lebrun (1619—1690), artist multilateral, prolific, „prim pictor" al regelui Ludovic al XIV-lea, primul director al Academiei de arte și al manufacturii regale de goblenuri. Picturile sale de plafon, cele din Galeria Apollon de la Luvru, dar mai ales cele din lunga galerie a oglinzilor de la Versailles, în care descrie istoria lui Ludovic al XIV-lea, sînt opere sale cele mai importante. Este de asemenea autorul a numeroase portrete.
2. Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770), cel mai de seamă pictor venețian din secolul al XVIII-lea. Pline de culoare și de mișcare sînt în primul rînd frescele sale pictate pe plafoane, în palatul arhiepiscopal din Udine, la biserica Scalzi din Veneția, la palatul arhiepiscopal din Würzburg, în sala imperială și în uriașa casă a scării, unde este înfățișată înflorirea artelor sub episcopul Karl Philipp (1753), mai apoi la palatul Labbia din Veneția și la palatul regal din Madrid (1762—1764).
3. În concepția lui Ludovic Filip, așa-numitul „Musée historique" a fost, în 1828, „dedicat tuturor gloriilor Franței".
4. Casă princiară, denumită astfel după cetatea de origine Wittelsbach din Bavaria. Din 1180 a condus principatul Bavariei; din rîndurile ei s-au recrutat între 1806—1918 regii Bavariei.
5. Wilhelm Kaulbach (1805—1874). Picturile sale din casa scării a Noului Muzeu din Berlin reprezintă, cu patosul teatral ce-l caracterizează în genere, dar fără simț monumental, evenimente din istoria omenirii (lupta cu hunii, distrugerea Ierusalimului, Turnul Babel, înflorirea Greciei, cruciații, Reforma) și mari oameni de cultură ai umanității.
6. Nicaise de Keyser (1813—1887), pictor belgian, autor al unei întregi serii de tablouri inspirate din istorie și din istoria artei.
7. Hippolyte de la Roche, zis Paul Delaroche (1797—1856), elev al lui Antoine Gros, pictor francez de mare

succes în epoca sa, autor de tablouri istorice, inspirate de predilecție din istoria Angliei (*Moartea reginei Elisabeta, Uciderea fiilor lui Eduard al IV-lea*); a pictat de asemenea numeroase portrete.

8. François Guizot (1787—1874), om de stat și istoric francez, de tendințe conservatoare; a scris *Istoria revoluției din Anglia.*

9. Artistul trebuie să devină întrucîtva și erudit. Va mai putea oare depăși această situație, după ce a gustat din pomul *cunoașterii?* (B.)

10. Modă care se manifestă în Franța începînd din anul 1822, în literatură ca și în artă, și care se caracterizează prin gustul pentru un ev mediu romanțat și prin imitația superficială a formelor goticului.

11. Horace Vernet (1789—1863), pictor de scene orientale și de tablouri pe teme de bătălie, unele destinate Muzeului de istorie din Versailles.

12. Alexandre-Gabriel Decamps (1803—1860), autor de tablouri pe teme orientale, dar și de peisaje și picturi animaliere.

13. Eugène Fromentin (1820—1876), autorul cunoscutei lucrări *„Maîtres d'autrefois"* (*Maeștri de odinioară*), dar și pictor de succes pe teme orientale.

14. Jean-Léon Gérôme, pictor și sculptor francez de tendință academică, elev al lui Delaroche.

15. În afară de ele, firește, și reprezentările și amintirile mai vechi; căci *Musée historique* este și o colecție (B.)

16. Louis Gallait (1810—1887), pictor belgian, care a avut, cu opera citată și cu altele, mari succese în Germania în anii 1841—1842.

17. Arta iubește aceste teme, *pentru că* ele îi permit o atît de mare libertate. În ilustrarea unei opere poetice ea are nevoie de o mare libertate. Un eveniment poate fi frumos în poezie, dar nu și în pictură (B.)

18. Sălile lui Cornelius din Gliptotecă vor continua să fie înțelese și cînd aceasta nu se va mai întîmpla cu întregul ciclu de fresce de la Muzeul Național (B.)

19. Nicolas Poussin (1594—1665), pictor francez de seamă, de tendință mai ales clasicizantă, dar cu puternice accente lirice în personajele din ultima sa perioadă de creație.

20. Daniel Seghers (1590—1661), pictor flamand.

21. Luca Giordano (1632—1705), pictor napoletan, unul dintre artiștii cei mai talentați, dar, cum spune Woermann, și „cei mai superficiali din toate timpurile". Rapiditatea cu care picta i-a atras porecla de „*Fa Presto*". După Baldinucci, ar fi pictat nu mai puțin de 5 000 de tablouri în ulei, alături de o serie întreagă de fresce pe boltele și pereții multor biserici din Italia și Spania.

22. **Hans Makart (1840—1884), pictor format la München, dar care a dominat timp de peste un deceniu viaţa artistică şi gustul vienez. A pictat, în culori vii, mari pînze pe teme istorice şi mitologice *(Intrarea lui Carol al V-lea în Hamburg, Triumful Ariadnei)*, dar şi naturi statice cu flori, faimosul „Buchet de flori al lui Makart", care nu lipsea din nici o casă germană.**

# ÎNCEPUTURILE PORTRETISTICII MODERNE

10 martie 1885

O ramură strălucită a picturii — reprezentarea individului de unul singur sau în grup — este astăzi, dacă nu pe cale de dispariție, în orice caz mult mai puțin cultivată decît înainte. Lipsa de timp și graba care ne caracterizează vor lăsa această întreagă problemă în seama unui procedeu mecanic, a fotografiei. Am ajuns, s-ar părea, la sfîrșitul acestui capitol al istoriei artei. Să ne fie îngăduit să trecem în revistă pe scurt începuturile lui.

Va trebui, făcînd acest lucru, să ne mărginim la portretul individual și la pictură. Multe și variate au fost căile pe care s-a împlinit dorința din totdeauna a oamenilor de a fi imortalizați ca indivizi sau ca membri ai unui grup social. Tema noastră ne impune de aceea prin extensiune să facem și un istoric al capacității și voinței artiștilor de a realiza asemănarea cu modelele respective.

Voi renunța cu inimă ușoară la o expunere asupra artei portretistice a antichității; și așa, din antichitatea greacă nu ni s-au păstrat decît portrete sculptate, statui sau herme.[1] Ne vom feri de asemenea, de astă dată, să atingem măcar marea temă a raportului dintre asemănare și o înțelegere mai înaltă a chipului uman. Singură statuia lui Sofocle din muzeul de la Lateran ar putea stîrni nesfîrșite discuții asupra aces-

tei probleme. Este oricum de subliniat că în vechime nu au lipsit nici portretele pictate. La Teba se pare că, printr-o hotărîre de stat, pictorii și sculptorii erau datori să înnobileze chipurile celor pe care-i portretizau. Cei ce-i urîțeau erau pasibili de amenzi. [2]

Cunoscută fiind predilecția grecilor din epocile de declin pentru emiterea a tot felul de legi, o astfel de decizie este și ea simptomatică. Mai semnificativă este însă o altă relatare, potrivit căreia portretul pictat, nu sculptat, devenise o modă la atenienii înstăriți din secolul al III-lea î.e.n. Iată cum suna — după Teofrast [3] — complimentul pe care lingușitorul atenian îi făcea de regulă patronului său: ai o casă plăcută, o moșie minunat cultivată și un portret ce-ți seamănă, acesta din urmă fiind desigur nu un bust sau o hermă, ci un portret pictat.

Romanii mai ales se îngrijeau de imortalizarea lor personală, folosind pentru aceasta și materii prețioase, de tipul marii geme de sardonix. [4] În ultima perioadă a imperiului roman încep să apară, în mozaicurile care au ajuns pînă la noi, chipurile personalităților istorice, pe dipticurile de fildeș imaginile împăraților și consulilor, precum și portretele realizate prin răzuirea foițelor de aur aplicate pe fundul vaselor de sticlă, așa-numitelor *fondi d'oro*.

Epocile următoare au fost, cu excepția imperiului roman de est, epoci de totală barbarizare a artei. O ramură întreagă a lumii civilizate, lumea islamică, prohibea orice reprezentare a omului, astfel încît despre înfățișarea mahomedanilor iluștri aflăm doar din domeniul literaturii.

În Occident însă, oamenii au continuat să dorească a li se face portretul. Știm bine că pentru a contura o fizionomie cît de cît asemănătoare cu modelul nu trebuie cine știe ce talent; așa ceva le este astăzi la îndemînă și unor copii. Dar capetele de pe monedele din primul mileniu al erei noastre sînt de o stîngăcie absolut incredibilă. Doar în miniaturile manuscriselor se pot găsi unele portrete mai acceptabil caracteri-

zate. Lor le datorăm cunoașterea ceva mai precisă a trăsăturilor lui Carol cel Mare, ale lui Carol cel Pleșuv și ale altor asemenea personalități. De regulă însă, chiar și în miniaturi numai costumele și podoabele sînt redate cu exactitate, forma și trăsăturile capului fiind convenționale și fără pretenție de asemănare.

Cu al doilea mileniu, artele se trezesc din nou la viață și, sub conducerea arhitecturii, se înalță spre forme ideale. A mai trecut însă multă vreme pînă ce portretul și-a redobîndit autonomia, deși, cum spuneam, el continua să fie dorit, dovadă faptul că în tot acest timp s-au executat și portrete ale anumitor persoane. Dacă ținem seama de condițiile în care se întîmpla de regulă acest lucru, nu ne vom aștepta însă la portrete perfect individualizate. Este în genere vorba de reprezentarea celui mort pe mormîntul său, uneori doar printr-un contur incizat în piatră, alteori în reliefuri și chiar în sculpturi în ronde-bosse, ori de reprezentarea unor oameni în viață ca donatori, pe vitralii sau pe panouri de altare.

Există fără îndoială și unele figuri de pe morminte care vor fi semănat cu cei pe care-i evocă; una din cele mai remarcabile este cu siguranță placa de bronz sculptată în relief înalt din catedrala din Merseburg, care-l reprezintă pe contraregele Rudolph von Rheinfelden [5] căzut (în 1080) în apropiere de oraș, și care a fost probabil realizată curînd după moartea acestuia [6].

Celui care trece în revistă imensul număr de statui funerare, de reprezentări în relief sau în contur incizat de pe plăcile tombale de piatră sau de bronz, care s-au păstrat din secolele al XIII-lea și al XIV-lea în bisericile din întregul Occident, i se impune de la sine convingerea că asemănarea portretistică este o excepție, ba chiar, pînă departe în secolul al XIV-lea, o rară excepție. Defunctului respectiv nu-i făcuse nimeni portretul cît fusese în viață, iar maestrul care trebuia să execute lespedea funerară nu dispunea în cel mai bun caz decît de vreo amintire personală; el venea de la marea

sculptură în piatră care îmbogățea pe atunci portalurile, contraforții și pilaștrii din interiorul bisericilor cu imagini sacre, cu figuri din Vechiul și Noul Testament, cu apostoli, sfinți tutelari și îngeri, toți lucrați într-un stil ideal sau oricum în forme tipice, tradiționale. În același mod au fost tratate, în mod evident, și figurile de pe morminte, care sînt din aceeași stirpe cu sfinții. Vorbim de altfel despre o epocă în care conștiința statutului social, a categoriei sociale căreia-i aparținea persoana respectivă, era aproape mai importantă decît propria sa individualitate; artistul era de aceea mai preocupat, la prelați, prinți, cavaleri, nobile doamne, de costumul corespunzător rangului, de veșmintele episcopale, de armură, coif, mantie și podoabe feminine, decît de exactitatea trăsăturilor feței. Ar fi fost bine dacă măcar ar fi fost reprezentat, individual sau în ansamblu, un neam de oameni impunători, ca, de exemplu, în admirabila serie de pietre tombale ale landgrafilor de Turingia și Hessa, din biserica Sf. Elisabeta din Marburg! Oricum, în Italia se înmulțesc, de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, statuile funerare, care par a sugera o mai mare asemănare cu fizionomia modelului; la o examinare mai atentă, observi însă că și la mormintele papilor predominante sînt, chiar în capetele cele mai pline de viață, trăsăturile tipice și-ți amintești că și în pictura din vremea aceea, chiar după ce influența lui Giotto pătrunsese în toată Italia, elementele individuale au apărut doar sporadic și s-au impus abia cu trecerea vremii.

Trebuie de asemenea avut în vedere firescul cu care, în cazul distrugerii sau reconstruirii unor biserici, li se ridicau celor de mult decedați noi morminte, în care fizionomiilor li se atribuiau trăsături caracteristice pentru arta secolului al XIII-lea și al XIV-lea. Regele Ludovic cel Sfînt glorifica în jurul anului 1264 la St. Denis o întreagă serie de merovingieni, carolingieni și capețieni prin monumente noi de acest fel. Curînd după aceea un abate iubitor de artă de la Sf.

Emmeran din Regensburg a comandat pentru o serie de morminte străvechi din abația sa noi statui, printre care și aceea a sfîntului local, acest sfînt Emmeramnus devenind una din cele mai strălucite opere din jurul anului 1300. În apropierea noastră, în catedrala de la Freiburg, se află statuia funerară a ultimului Zähringer[7], decedat în anul 1218, pe care, din motive de interes istoric i-am fi dorit-o contemporană, dar care, trebuie să recunoaștem, a fost probabil realizată în secolul al XIV-lea, cînd a fost desființat primul mormînt al principelui din vechiul cor, ca o lucrare nouă, neîntemeiată pe vreo amintire precisă. În corul catedralei de aici mormîntul reginei Anna și al băiețelului ei este o creație nouă, realizată după cutremur.

Fapt este că cele mai vechi sculpturi în piatră pe deplin individualizate nu sînt nici măcar cele de pe mormintele casei Plantagenet din corul catedralei Westminster, ci sînt de origine neerlandezo-burgundă: este vorba de seria de lespezi funerare de la Tournay, la care indicarea clară a calității stofelor ca și a ridurilor feței reprezintă un fel de garanție a asemănării fizionomice și apoi de deosebit de importantele capodopere de la Dijon. Îi vedem aici, pe portalul foarte deteriorat al mănăstirii, înfățișați cu un vădit simț al adevărului vieții pe principele Filip cel Temerar și pe foarte frumoasa lui soție Margaretha Flandrica, îngenuncheați între sfinții lor protectori; în Muzeu se află statuia funerară pictată a principelui, executată cu mare finețe, de un realism aproape straniu, operă a unui neerlandez; Claus Sluter[8]. Erau doar începuturile unei largi serii de opere de acest fel.

Mai mult decît monumentele funerare oferă garanții în ce privește asemănarea reprezentarea ctitorilor în timpul vieții lor. Este incontestabil că autorii de vitralii din secolele al XIII-lea și al XIV-lea, care trebuiau să înfățișeze figurile îngenuncheate ale donatorilor în colțul din jos al imenselor ferestre ale bisericilor au urmărit uneori individualizarea acestora. Dar caracterul

abreviat, stenografic, al întregii compoziţii nu permitea decît o redare exterioară, sumară, a trăsăturilor feţei iar în cazul prinţilor şi al celorlalte notabilităţi care se vedeau în depărtare, atenţia s-a concentrat şi aici în primul rînd asupra costumelor corespunzătoare rangului respectiv. Dintre cele şapte figuri de principi şi principese de Austria, înfăţişate îngenuncheate în vitraliile de la Königsfelden [9], doar la cîteva s-ar putea eventual vorbi de o asemănare a fizionomiilor. La fel stau lucrurile şi cu figurile de donatori din vitraliile executate cu o sută de ani mai tîrziu pentru catedrala de la Chartres.

O reală asemănare portretistică, caracterizarea lor mai îndeaproape vor putea fi atribuite doar donatorilor pictaţi uneori în rarele panouri de altare din secolul al XIV-lea. Dar şi ele sînt chinuite, vădesc o slabă stăpînire a meşteşugului, iar figurile donatorilor sînt de mai mici dimensiuni decît cele ale sfinţilor sau episoadelor reprezentate; s-ar părea că nu se cuvenea să fie prezentaţi în mărime naturală, singurul lucru dorit fiind ca pentru ei să se roage lui Dumnezeu şi Sfintei Fecioare atît sfinţii cît şi credincioşii. Cele mai sigure portrete ale personalităţilor vremii le găsim tot în miniaturile celor mai preţioase cărţi din acea epocă.

Ceea ce lipsea încă în secolul al XIV-lea în sud ca şi în nord era portretul individual, destinat a fi proprietatea particulară a celui care îl comandase.

De la începutul secolului al XV-lea totul se schimbă însă ca prin farmec.

Printr-un impuls tainic, care s-a făcut în acelaşi timp simţit în Italia, mai întîi în arta florentină, iar în nord mai întîi în cea flamandă, au apărut în acel moment şi forţa şi voinţa de a înfăţişa întreg adevărul vieţii. Cu Uccello şi Masaccio florentinii izbutesc să dea evenimentelor reprezentate viaţă şi dramatism, să imprime personajelor expresia plenară a unei existenţe spi-

rituale și fizice dinamice, să pună întreaga imagine într-o perspectivă corectă. În nord semnalul vieții reale fusese dat de sculptorii de la Tournay și Dijon. Acum, sub conducerea prestigioasă a celor doi frați, Hubert și Jan van Eyck, pictura, stăpînă dintr-odată pe un colorit limpede și plin de strălucire, de o finețe miniaturală, a ajuns să însuflețească pînă în cele mai mici amănunte fizionomiile individuale, să creeze iluzia totală a realității în redarea peisajului local, a veșmintelor și a obiectelor materiale în genere. Numai voința fermă de a da totuși expresie unei existențe ideale, sacre, i-a ferit pe acești maeștri de naufragierea în cotidian. Influența lor a fost la început cu mult mai mare decît cea a italienilor; nu numai întreaga artă neerlandeză le-a adoptat stilul, ci din el au preluat tot ce au putut asimila întregul Occident, Spania și Portugalia și mai ales Germania. Toate aceste țări au renunțat la modul în care exprimau pînă atunci frumosul și sacrul. Maniera gotică de pînă atunci, din pictură și sculptură, trebuie să li se fi părut în acel moment depășită și convențională. Italia însăși a resimțit în secolul al XV-lea puternica înrîurire a picturii flamande, fără a fi putut atunci oferi ceva care să o contrabalanseze.

O dată cu deplina individualizare a figurii umane, a fost descoperită acum și arta portretistică. Figurile pictate în marele altar din Gand, care se află încă în parte la Sf. Bavon și în parte la Berlin și Bruxelles, se întemeiau pe studii noi după natură, nemaifăcute vreodată; chiar dacă Maria lui Hubert van Eyck pare încă a fi o creație ideală, izvorîtă dintr-o viziune lăuntrică, modelele pentru Dumnezeu tatăl, pentru Ioan Botezătorul, maestrul și le-a găsit fără îndoială printre cei din jurul său. În panourile cu multe peisaje ale acestei impunătoare opere, apar apoi atît de numeroasele capete luate din mediul real al celor doi frați, printre ele fiind și propriile lor portrete din grupul de călăreți ai judecătorilor drepți, pictate de mai tînărul Jan.

Pentru acestea și pentru toate celelalte creații ale lor, ei i-au ales, cu un discernămînt fără greș, din mediul înconjurător, pe acei bărbați care le conveneau pentru scopul urmărit, pe baronul distins, pe cavalerul plin de strălucire, pe soldatul, neguțătorul și burghezul, pe cerșetorul, preotul și prelatul și sihastrul, pe călugăriță și pe femeia pioasă. Criteriul lor nu era nicidecum cel al supremei frumuseți și nici cel al maximei energii, ci mai curînd cel al unei anumite onestități. Jan van Eyck a folosit pentru tablourile sale de mai tîrziu ce o înfățișau pe Maria modèle care nu ar putea fi socotite frumoase, dar care respiră o anumită familiaritate plăcută. Este de altfel de remarcat că și el și urmașii săi din Flandra, o dată ce-și găseau modelele pe care le considerau cele mai potrivite, nu și le mai schimbau; s-ar putea însă ca această atitudine a lor să fi fost determinată și de faptul că oamenii din popor simțeau o anumită teamă față de această artă magică cu totul nouă și neobișnuită, care le picta sufletul din trup și le da înfățișarea unor sfinți sau a unor figuri alegorice. Modelul dorit era probabil greu de găsit.

Dintre panourile din registrul de jos al altarului de la Gand, două sînt consacrate exclusiv figurilor îngenuncheate. pictate aproape în mărime naturală, ale donatorilor, Jodocus Vydt și soția sa Elisabeta Burluut. Ne aflăm aici poate pentru prima dată în fața unui portret modern, pictat pe fondul neutru al unei nișe de culoarea pietrei. Este unul din acele momente ale istoriei artei cînd o invenție atinge de la primii săi pași o perfecțiune aproape absolută. Uimitoare sînt deopotrivă puterea de a pătrunde caracterele și mijloacele de expresie. Prima constatare pe care trebuie să o facem este că portretul occidental și-a făcut aici apariția sub forma unei opere de o totală ingenuitate: cei doi soți sînt plini de evlavie și de seriozitate, dar trăsăturile reale ale fizionomiilor lor sînt redate fără nici un menajament; între ei și privitor nu se interpune nici o așa-zisă concepție mai înaltă; aflăm cu exacti-

tate cum arăta bogatul negustor Vydt din Gand; inteligent, dar preocupat de mersul cîştigurilor sale, care comportau cu siguranţă riscuri, şi de gospodărirea chibzuită a averii sale, şi totodată pe plan lăuntric dependent — în celălalt tablou Elisabeta Burluut, cu o expresie fermă şi hotărîtă, în veşmîntul ei simplu, violet, căptuşit cu verde şi purtînd pe cap o năframă albă. Trăsăturile ei ne spun că este nu numai un sprijin al soţului, ci că ea decide în treburile casei şi că a avut desigur un cuvînt hotărîtor şi în ctitorirea incomparabilei opere pe care o reprezintă altarul.

Era însă doar o femeie bogată din Gand. Căutăm de aceea cu rîvnă portrete ale casei stăpînitoare, ale acelui Filip cel Bun, domnul Burgundiei şi al Ţărilor de Jos, care, cel mai tîrziu din anul 1426, l-a avut în slujba sa pe Jan van Eyck, pe care-l preţuia în gradul cel mai înalt. Ne-am aştepta să aflăm despre existenţa unor altare cel puţin la fel de importante ca acela datorat negustorului din Gand. Dar asemenea ştiri, ca şi monumentele, sfinţii şi portretele, lipsesc cu totul, deşi Hubert van Eyck a trăit sub Filip 7 ani şi Jan 21 de ani. Războiul din acea vreme, care a durat pînă în 1435, nu l-a împiedicat pe principe să desfăşoare obişnuitul lux, încît aproape ai crede că predilecţia pentru covoare şi piese de orfevrărie extrem de preţioase a făcut ca pictura să treacă pe planul ultim, cu excepţia cărţilor miniate. Este oricum izbitor faptul că pînă la sfîrşitul vieţii, lungi de altfel, a lui Filip şi în vremea lui Carol Temerarul urmaşii fraţilor van Eyck au lucrat şi ei puţin pentru casa princiară, în schimb au primit comenzi de la funcţionarii ei, cum o arată Madona cu cancelarul burgund Rollin, şi de la particulari bogaţi. Căci trebuia să fii bogat pentru a putea plăti tablourile sacre şi altarele de casă executate cu o extremă fineţe şi somptuozitate.

Dacă pentru Filip există doar cîteva portrete, evident asemănătoare, dar nu de mîna vreunui maestru, iar pentru cea de-a treia soţie a lui,

cea mai importantă, Isabela de Portugalia, nu avem nici un portret sigur, dispunem însă de o serie de tablouri pictate în mod cert de Jan van Eyck în ultimul deceniu al vieții, cu care începe portretul propriu-zis, independent de marile altare. Este vorba aproape întotdeauna de busturi sau de figuri pe jumătate, pictate cu mult sub mărimea naturală, pe fond întunecat, din trei sferturi. Nu putem ști cu ce ochi vor fi fost privite aceste prime reprezentări ale unor persoane individuale, care aveau un caracter profan și erau destinate a deveni proprietate particulară. Cei reprezentați erau în parte străini, care se aflau deasupra oricăror prejudecăți, ca bătrînul cardinal Santacroce (Belvedere, Viena), pictat cu o admirabilă măiestrie, sau negustorul florentin de postavuri Arnolfini, din Bruges (National Gallery, Londra), sau omul cu mantia de blană și turban roșu (National Gallery), care nu pare nici el a fi un neerlandez. Și pe bărbatul cu sulul de hîrtie și cu inscripția „Thimotheos Leal souvenir" îl bănuim a fi tot un străin, poate unul dintre grecii care, simțind că se apropie prăbușirea imperiului lor, au căutat sprijin în Apus. Un portret ce se află la Belvedere, la Viena, îl reprezintă totuși pe un tînăr preot belgian Jan van der Leuw. Cîteva dintre tablourile acestea sînt foarte deteriorate și restaurate; în toate însă apare o nouă lume a adevărului exterior și lăuntric, exprimat fără menajamente. Dar chiar atunci cînd în fizionomiile acestea s-au păstrat nealterate fie și numai pupilele ochilor, ele vădesc o măiestrie care depășește de departe tot ce se realizase pînă atunci. Și aici ne gîndim la acel uimitor portret din patrimoniul muzeului berlinez, cunoscut sub numele de „Bărbat cu garoafă". Pe fondul întunecat se decupează, plină de adevăr și plasticitate, figura unui om bătrîn, pictat pînă la jumătatea corpului; podoaba de la gît arată că aparținea Ordinului Antoniților [10]. Ne îndoim că astăzi cineva cu această înfățișare ar mai poza unui pictor realist atît de necruțător ca Jan van Eyck; ce vedem este o figură dură,

brăzdată de riduri, cu o privire limpede, rece și cu urechi cam mari; în mîna dreaptă bărbatul acesta ține garoafa; mîna stîngă parcă ar vrea să exprime ceva; dar, lucru curios, pînă la urmă, bătrînul acesta îți inspiră încredere și chiar simpatie. Dacă Jan van Eyck s-a aplecat cu migală asupra unei fizionomii cu trăsături atît de neregulate, marcată de ridurile bătrîneții, este pentru că va fi intuit, dincolo de prima impresie, expresivitatea ei mai profundă. Fapt este că, în ce privește finețea execuției și plasticitatea formelor, perfecțiunea eclerajului și a coloritului, adevărul caracterizării, un asemenea tablou este greu de întrecut.

Pînă acum ne-am referit doar la portrete pictate pe fond neutru, de cele mai multe ori întunecat. Dar Jan van Eyck a descoperit și a reprezentat în tablourile sale pe teme religioase și mediul înconjurător al omului, fie că era vorba de un peisaj cu întinderile de pămînt și flora sa, redate cu mult adevăr, fie că problema o constituie perspectiva interioară a unei camere sau a unei biserici. Cu o perfectă veridicitate Jan van Eyck a redat o dată, și într-un portret, mediul ambiant și anume în tabloul Arnolfini pe care l-am amintit; în el apar două figuri, avînd dimensiunea de aproape 80 cm., o pereche nu în veșminte festive, ci în costume obișnuite, chiar dacă femeia are pe cap o năframă cu broderii în cinci rînduri; bărbatul pare, după îmbrăcăminte, a fi gata de plecare, altfel nu și-ar fi pus mantia cu blană și enorma pălărie de fetru, care-i dă feței de o mare paloare un aer atît de neobișnuit. Cele două personaje își strîng, foarte rece însă, mîinile fine, uscățive; soția, Jeanne de Chenany, are cel puțin o conformație neerlandeză sănătoasă, în timp ce soțul pare a fi descendentul unei familii complet îmbătrînite din vreun mare oraș. Aceeași atmosferă uimitor de reală, care le însuflețește pe aceste două personaje, domnește și în spațiul interior, cu toate accesoriile lui. Este o cameră văzută în adîncime, cu ferestre în stînga, care o umplu de exact atîta lumină,

cu reflexele ei, cît era necesară; sînt redate, pînă la iluzia totală a realului, un candelabru de metal, un pămătuf, portocalele care se află pe și sub pervazul ferestrei, un pat de lemn sculptat, saboții de lemn ai doamnei și ai domnului; dar toate aceste obiecte, atît de reale că le-ai lua în mînă, sînt nimica toată pe lîngă oglinda rotundă de pe peretele din fund al camerei. S-a petrecut cu ea un miracol al iluziei optice și al reprezentării microscopice. În sticla ei puțin convexă se reflectă, pentru privitor, ușa care pare a fi în fața acestei perechi și dincolo de care se disting încă oameni. Și, pe deasupra, în rama oglinzii sînt încastrate zece minuscule tablouri rotunde pe teme biblice, acoperite de plăci de cristal asemănătoare geamurilor de ceasornic, care reflectă și ele lumina. În sfîrșit acest minunat portret de familie este și primul în care este reprezentat tovarășul de predilecție al casei, cîinele, aici din rasa grifonilor cu păr foarte lung, care s-au bucurat mai tîrziu și de favoarea lui Albrecht Dürer. Este primul cîine adevărat, tot așa cum în altarul de la Gand armăsarii judecătorilor drepți și ai luptătorilor pentru Hristos sînt primii cai vii cu adevărat din arta mai nouă [11]. În curînd vom vedea și în tablourile pe teme religioase aparținînd acestei școli, de exemplu în suita celor trei magi, ogarii cei mai grațioși. Pentru toate a trebuit însă să existe cîndva un început. Animalele acestea inaugurează o nobilă serie de cîini plini de viață, adesea superbe exemplare, o serie care duce pînă la nobilul cîine cu părul galben deschis al lui Paolo Veronese, pînă la cei de diferite rase din picturile lui Rubens și van Dyck, de la cîinii uriași ce participă la vînătoarea de mistreți, de urși și de lei, la cel din portretul regelui Charles, în sfîrșit pînă la splendidele animale care păzesc de obicei vînatul ucis în tablourile lui Jan Fyt [12] și Jan Weenix [13].

Să urmărim însă acum istoria portretului, mai întîi în școala flamandă. O anumită sfială față de portretul autonom trebuie să fi precumpănit totuși în continuare, în ciuda strălucitelor

realizări ale lui Jan van Eyck; astfel de portrete sînt și rămîn rare, deși cele ce vor fi existat aveau toate șansele să se păstreze datorită execuției durabile și condițiilor în care erau ținute. Oameni foarte bogați continuau însă să prefere să fie portretizați în cadrul tablourilor religioase, ca donatori, îngenuncheați în fața Mariei și a sfinților protectori, sau înfățișați în persoana vreunuia dintre cei trei magi sau a membrilor suitei acestora. De Rogier van der Weyden nu există nici un portret autonom sigur, în schimb însă tablourile lui religioase cuprind o mulțime de adevărate portrete, de figuri de sfinți, pictate după modèle din viața reală și de figuri de donatori, uneori cu întreaga lor familie. Puținele portrete sigure de Memling își trădează întrucîtva sensul: cei portretizați sînt înfățișați rugîndu-se cu mîinile împreunate și privind într-o parte, ceea ce le conferă de la sine caracterul de portrete de donatori. În tablourile neerlandeze din secolul al XV-lea nu vom mai întîlni nicăieri privirea pătrunzătoare a bărbatului cu garoafa sau privirea intensă, scrutătoare, a bărbatului cu turban roșu. Cine se lasă portretizat, își găsește, ca scuză pentru aceasta, pietatea.

Și un om din sud a trecut prin școala flamandă, însușindu-și toate mijloacele ei artistice. El a vrut să facă portrete propriu-zise și nu a acceptat să le transforme în portrete votive. Omul acesta era Antonello da Messina. În loc de negustori și funcționari belgieni cu o atitudine reținută și prudentă și uneori cu o sănătate ofilită, a pictat figuri de nobili și stăpînitori italieni plini de vigoare, de felul celui din portretul bust de la Luvru numit îndeobște, fără vreun argument oferit de tradiție, *Il Condottiere*: o fizionomie autoritară, dură cu sine și cu cei din jur, cu o privire care rămîne una din amintirile cele mai neșterse ale oricărui vizitator atent al Luvrului.

Să ne fie permis să emitem cu acest prilej o presupunere. Se știe că trăsăturile feței lui Carol Temerarul sînt controversate. Este probabil că acestui domn iritabil nu-i plăcea să pozeze pic-

torilor. Au existat însă destui artiști în jurul lui care i-ar fi putut prinde din zbor fizionomia. Înainte de funesta sa domnie de zece ani, el dusese o viață de prinț moștenitor tumultuoasă și plină de fast. Zadarnic a fost căutată imaginea lui în tablouri religioase. În Adorația magilor de la München, o capodoperă a lui Rogier van der Weyden, magul cel tînăr îl reprezintă tot atît de puțin cît îl reprezintă magul cel mai bătrîn pe tatăl său, Filip cel Bun. Statuia de bronz din biserica de curte din Innsbruck, ca și statuia funerară de la Notre-Dame din Bruges, au fost executate la aproape o sută de ani după moartea lui, probabil pe baza unei tradiții cu totul false. Dar cel puțin patru còpii din secolul al XVI-lea, venețiene și neerlandeze, păstrează amintirea unei capodopere din trecut, despre cea de la Dijon știindu-se că îl reprezintă pe Carol Temerarul. În fața unei draperii și a unui crîmpei de peisaj vedem bustul unui bărbat încă tînăr, cu platoșă, rezemat. Părul brun roșcat, cu bucle excepțional de bogate, expresia nemulțumită, privirea indescriptibil de ciudată sînt de neuitat, iar interpretarea neobișnuit de liberă, de spontană, dă celor mai bune dintre còpii o înaltă valoare. Nu pot să nu mă gîndesc că avem aici de deplîns pierderea unui original de Antonello, care ar fi putut fi pictat în deceniul al șaselea al secolului al XV-lea.

A venit însă momentul să vorbim despre portretele aparținînd școlii germane din secolul al XV-lea, care s-a aflat în acest domeniu, ca și în pictura religioasă, sub influența puternică a școlii flamande.

Prima constatare pe care o facem este că, îndeosebi în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, portretele germane de sine stătătoare sînt considerabil mai numeroase decît cele flamande. Nu dispunem, firește, de o statistică a ceea ce există; de altfel aceste portrete germane, a căror valoare artistică nu este de regulă prea mare, trebuie căutate nu atît în galerii, cît în colecțiile de antichități medievale. Pe lîngă prezența masivă în altare a donatorilor îngenuncheați, a unor familii

și corporații, s-ar părea că starea de spirit a fost mai favorabilă portretului individual sau dublului portret al soțului și soției decît în Țările de Jos. Această stare de spirit a continuat să existe în înfloritoarea epocă a lui Dürer și a celorlalți maeștri, a lui Holbein mai ales, și ei îi datorăm abundența de portrete de persoane aparținînd tuturor categoriilor sociale din primele decenii ale secolului al XVI-lea. În această perioadă nu numai numărul absolut, ci și proporția relativă, au fost, după cîte se pare, superioare în Germania celor din Țările de Jos, care aveau totuși portretiști de talia lui Quentin Messys [14] și Jan Mabuse [15]. Începînd cu această epocă portretul a reprezentat fără întrerupere o piesă valoroasă din patrimoniul tuturor caselor germane înstărite.

Altfel s-au petrecut lucrurile în Italia. O dată cu Masaccio reprezentarea trăsăturilor individuale pătrunsese larg în artă. Madonele înseși se vede limpede că sînt pictate după modele. Iar în reprezentarea episoadelor pline de mișcare pictura italiană ajunge la o forță și la o libertate, la care nordul nu se putea ridica. Cine urmărește acest fenomen mai îndeaproape, va ajunge lesne la concluzia că italienii simțeau că, pentru a reda aspectele realității calme sau în mișcare, aveau atîtea de făcut și atîtea de inovat încît pentru ei, pentru pictorii italieni adică, portretul individual nu prezenta cine știe ce interes. De altfel pictura monumentală oferea prilejul unor portrete în masă; scenele sacre pe care le înfățișa erau animate de o asistență foarte numeroasă, de prezența unor mari mulțimi; toate notabilitățile din Pisa acelei vremi retrăiesc în frescele lui Benozzo Gozzoli, ca și renumita și nobila Florență în cele ale lui Domenico Ghirlandajo ș.a.m.d.[16] Pe de altă parte o sculptură înfloritoare se ocupa în permanență cu imortalizarea persoanelor de seamă prin busturi de o autentică expresivitate pentru locuințe, prin statui în plan orizontal pentru mormintele somptuoase. Așa stînd lucrurile, ce loc mai putea pretinde în pictură portretul individual?

El nu putea asigura acea imortalizare efectiv monumentală, de care erau însetate puterea şi dorinţa de glorie; ea putea fi obţinută mai curînd prin mormîntul somptuos sau prin efigia de pe o medalie; apoi supravieţuirea personală cea mai sigură se putea realiza prin prezenţa ca donator pe un panou de altar, sau într-o frescă, deci într-un mediu sacru, intangibil, sau încă, îndeosebi, pe un tablou de rugăciune cu Madona, destinat locuinţei proprii. Prielnică portretului individual a fost uneori folosirea lui din raţiuni politice, ca în cazul portretelor — toate bust — ale dogilor din Veneţia, ceea ce pare a fi întrucîtva valabil şi pentru papi; în schimb lipsesc portretele individuale ale tuturor potentaţilor din prima jumătate a secolului al XV-lea, cu excepţia doar a subţiraticului şi autoritarului Braccio da Montone, din Pinacoteca müncheneză; un excelent portret al lui Alfons cel Mare, poate de Antonello, a dispărut, nemaiexistînd în prezent decît ca gravură [17]. Pe teribilul Sigismondo Malatesta îl întîlnim totuşi portretizat în fresca pictată în 1451 într-o capelă a bisericii S. Francesco din Rimini, în care, însoţit de doi ogari, îngenunchează în faţa patronului său omonim Sf. Sigismund. Şi tot aici, la Rimini, apare în sfîrşit şi portretul destinat locuinţei, proprietăţii personale; este vorba de cele două capete de femei din profil, pare-se de mîna lui Piero della Francesca, aflate în prezent la National Gallery, dintre care unul o reprezintă pe celebra iubită a lui Sigismondo, Isotta, iar celălalt pe o contesă, Palma d'Urbino. Isotta nu este idealizată; nasul lung, chiar dacă bine format, şi părul retras mult spre creştetul capului sînt redate întocmai; cu atît mai autentică apare bruma ei de frumuseţe. Din aceeaşi categorie este şi un al treilea cap foarte tînăr, văzut din profil, extrem de interesant, care se află la Galeria Poldi din Milano.

Alături de asemenea tablouri răzleţe s-a întîmplat, cum era şi firesc, ca ici şi colo vreun pictor să ducă, din propriul său impuls, studiul unui

cap, destinat unui panou de altar sau unei fresce, atît de departe încît devenea un portret autonom. Așa se va fi întîmplat cu cele două capete emoționante, denumite la Uffizi în mod arbitrar, unul portret de bătrîn, pictat de Masaccio, celălalt chiar un autoportret din tinerețe al artistului. Bătrînul este întruchiparea experienței de viață și a bunăvoinței; tînărul exprimă însă o devoțiune fermă, aproape fanatică, față de o putere din afară și o renunțare mîndră la tot ce este de rînd; el va fi privit și în viitor ca portretul unui artist.

Uneori însăși celebritatea și colegialitatea cereau să li se ridice un monument în culorile artei. Luvrul posedă, pictate de Paolo Uccello, cele cinci portrete bust reunite, în mărime naturală, ale lui Giotto, Donatello, Brunellesco, Giovanni Mannetti și al lui Uccelo însuși, ca reprezentanți ai picturii, sculpturii, arhitecturii, matematicii și perspectivei.

Nici în a doua jumătate a secolului al XV-lea portretul individual nu apare în pictură atît de frecvent cît ar fi de așteptat, date fiind cultul puterii politice, al gloriei și al frumuseții. Perechea princiară din Urbino, aflată la Uffizi, o capodoperă tîrzie a lui Piero della Francesca, iese de aceea și mai mult în evidență. Cu o obiectivitate flamandă sînt redate nasul coroiat și aspra buză superioară; și față de ducesa, născută Sforza, orice pictor din generația mai nouă ar fi fost mai complezent, aerul ei amabil permițînd acest lucru. Melozzo da Forlì, care i-a portretizat, din cap pînă-n picioare, pe oamenii cei mai remarcabili de la această Curte, a trebuit să le adauge fiecăruia cîte o figură alegorică — arta sau știința — în fața căreia îngenunchează, ceea ce readuce aceste portrete la ipostaza de portrete de donatori. [18]

În toate aceste probleme decide nu atît arta cît mentalitatea oamenilor și aceasta din urmă nu-i încă favorabilă în Italia portretului. Din ultimele decenii ale secolului al XV-lea apar ici și colo în galerii capete remarcabile, care se ridică, prin spirit, prin energie, prin modeleul în

lumină, la un nivel greu de depășit, despre unele emițîndu-se chiar părerea că s-ar datora lui Lionardo da Vinci. S-ar putea ca, prin unele portrete mult admirate, executate la Milano, el să fi determinat, aici mai curînd și în mai mare număr decît în alte părți, pe nobilii și nobilele doamne să-și facă portretul, la dispoziția lor stînd pentru aceasta pictori iscusiți din cercul lui Lionardo, ca Boltraffio [19], Bernardino de' Conti [20] și alții. Pe acest teren a putut apărea impunătoarea și solemna reprezentare a unei întregi fraternități, cum este aceea pe care Bernardino Luini [21] a pictat-o de o parte și de alta a Cristului său flagelat (Ambrosiana). Lionardo și-a pictat renumita Giocondă abia în timpul șederii sale la Florența, după revenirea de la Milano, și anume după 1500, în pragul gloriosului secol al XVI-lea. Lisa, soția domnului del Giocondo din Florența, nu este totuși doar o comandă executată pentru această familie. Maestrul a pictat-o pentru că voia să reveleze lumii uimite o nouă frumusețe.

Lucruri asemănătoare pot fi spuse și despre toate portretele marilor florentini, precum și despre cele ale lui Rafael. Obiceiul ca orice persoană cu avere și cu un rang în societate să-și facă portretul nu a existat la sudul Apeninilor nici în cursul întregului secol al XVI-lea. Marii pictori de compoziții epice creează din cînd în cînd și cîte un portret, de dragul gloriei, al prieteniei sau al unei mari frumuseți, ori încă pentru că vreun prinț puternic le comandase propriul său portret sau pe cel al unui favorit. În sfîrșit unii maeștri își fac autoportretele.

Asta e totul, ceea ce ne lasă impresia favorabilă că în Toscana acelei vremi nu ar fi existat decît indivizi de excepție.

Mentalitatea favorabilă portretului, la care ne-am referit mai înainte, a existat totuși, de la sfîrșitul secolului al XV-lea, la Veneția și aici trebuie să-l reamintim pe Antonello da Messina, care a revelat confraților săi din acest oraș puternic și bogat noua artă portretistică, o dată cu

noile procedee chimice ale flamanzilor, considerate a reprezenta invenția însăși a picturii în ulei. Inspirat de el este autenticul autoportret al lui Giovanni Bellini, de la Uffizi. Bellini și-a luat apoi un nou avînt, pictînd dublul portret de mare finețe aflat la Luvru și care, firește, ni-l reprezintă pe el și pe fratele său Gentile. În această perioadă crește continuu valoarea portretelor dogilor, iar Dogele Loredano pictat de Bellini (National Gallery) atinge acea supremă forță și finețe care fac un portret de neuitat. Totodată compozițiile înfățișînd ceremonii și legende din scuolele — corporații ecleziastice — venețiene se umplu cu sute de portrete; darul portretizării cuprinde, am putea spune, întreaga Veneție. Iar portretul individual se răspîndește, devine un obicei ce se înstăpînește ferm, ca un lucru de la sine înțeles. O explicație a marelui număr și a importanței portretelor individuale o constituie și faptul că modelele erau în cea mai mare parte nobili, fiecare dintre ei parte a nobilimii suverane, fiecare socotindu-se un fel de prinț, ceea ce nici cei de rangul cel mai înalt din celelalte state — supuși totuși — nu puteau pretinde a fi. De la portretele dogilor s-a trecut la cele ale amiralilor, ale senatorilor, ale așa-numiților Procuratori di San Marco, cu robele lor purpurii tivite cu blănuri, ale nobilelor doamne în toalete de gală. Aceasta este situația care a făcut ca Tițian să devină în chip firesc, pe lîngă autorul atîtor altor splendide opere, și primul mare portretist al artei mai noi, pictor nu numai al Veneției sale, ci a tot ce avea un renume în Italia și în Europa.

Flacăra ce s-a înălțat la Veneția și-a diversificat repede strălucirea și culorile. Cu Giorgione a apărut figura pictată pînă la jumătatea corpului, în expresia căreia se îmbină inextricabil prezența unui excelent model tipic preexistent și potențarea maximă a trăsăturilor lui fizice și psihice; cu Palma Vecchio și cu Tițian se înalță strălucitoare *Bella* venețiană, reprezentarea în

bogate veşminte la modă sau fanteziste a unei frumuseţi feminine rămase anonime sau care a căpătat ulterior vreo denumire arbitrară. Întrebarea: cît este portret? cît este ideal? este unul din secretele cele mai fermecătoare ale istoriei artei italiene.

## NOTE

1. Iniţial monumente de cult ale lui Hermes, zeul comerţului, al turmelor şi al hoţilor. Ulterior, în epoca clasică, denumire întrebuinţată şi pentru portrete bust, fără braţe, cu umerii şi spatele tăiate de planuri verticale.
2. Aelian V, II. IV, 4 (B.)
3. Cap. 2 (B.)
4. Aşa-numita *Gemma Augustea* (I. 19 cm., L. 23 cm.), de la Kunsthistorisches Museum din Viena. În registrul de sus sînt înfăţişaţi şezînd Augustus şi Roma, avînd în dreapta un grup de figuri alegorice: Oikumene, Oceanus, Tellus cu cei doi copii ai săi şi în stînga un car condus de Victoria.
5. Rudolf de Suabia, susţinut de Papa Grigore VII împotriva regelui legitim, Henric al IV-lea, pe care-l excomunicase; unul din episoadele luptei dintre papalitate şi regii germani.
6. Pentru statui au fost probabil folosite încă de pe atunci măştile mortuare (B.)
7. Este vorba de Berthold V; cetatea acestui neam de nobili germani era Zähringen din apropiere de Freiburg.
8. Deosebit de important sculptor neerlandez (născut între 1340 şi 1350 probabil la Haarlem, mort în 1405 sau 1406 la Dijon).
9. Cele 11 vitralii din corul bisericii mînăstirii din Königsfelden (Elveţia) au fost executate între anii 1320—1350 şi se numără printre cele mai valoroase creaţii de acest gen.
10. Ordin denumit după Sf. Antonius Sihastrul sau cel Mare (250—356): Crucea Antoniţilor are forma de T.
11. Cu excepţia poate a celor pictaţi de Paolo Uccello, dacă tablourile lui cu scene de luptă nu sînt ulterioare anului 1434, data tabloului Arnolfini (B.)
12. Pictor şi gravor flamand (botezat în 1611 la Antwerpen, mort în 1661). Pictor mai ales de scene de vînătoare, cu cîini şi vînat, precum şi de naturi statice.
13. Născut la Amsterdam în 1640, unde a şi murit în 1719. A pictat îndeosebi naturi moarte cu vînat şi scene cu vînători şi cîini.
14. Ortografia numelui variază: Quinten Metsys (Matsys, Massys); mare pictor flamand din Antwerpen (1466—1530).

15. Jan Gossaert (1475—1541). Numele îi vine de la orașul natal Mabuse (Maubeuge).
16. La care trebuie adăugată Veneția (B.)
17. La D'Agincourt, Denkmäler der Malerei, 144 (B.)
18. Sixtus IV și ai săi, de Melozzo. În sfîrșit reprezentarea unei familii princiare (Gonzaga, n. tr.) în Camera de'Sposi din Castelul din Mantova, capodoperă a lui Mantegna; familia Benti vogli în San Giacomo Maggiore din Bologna, de Lorenzo Costa (B.)
19. Antonio Boltraffio (1467—1516).
20. Pe picturile lui apar date din 1496 pînă în 1522.
21. Din Luino (cca. 1475—1531 sau 1532), toți trei din școala lui Lionardo. Pe primii doi (Boltraffio și Bernardino de'Conti). Vasari îi numește textual „discepoli" ai lui Lionardo.

# FORMAT ȘI IMAGINE

2 februarie 1886

Formatului tablourilor și gravurilor i se acordă astăzi atenție aproape numai atunci cînd, la decorarea unui perete, se simte nevoia de pandanți. De o parte și de alta a unei uși sau a unui ceasornic, a unei oglinzi sau a vreunui tablou de mai mari dimensiuni, sînt de dorit tablouri aproximativ de aceeași mărime și cel puțin asemănătoare în ce privește formatul, cărora li se pun apoi rame identice. Tabloul pe înălțime se asociază cu un altul tot pe înălțime, tabloul pe lățime cu unul la fel, de o omogenitate cît mai mare cu putință.

Gravorii și editorii au ținut nu doar o dată seama de aceste dorințe, violentînd fără cruțare originalele. Rafael Morghen [1], de pildă, a trasat mai întîi cadrul general pentru Cenacolo [2] și după aceea a adaptat la formatul ales, ca pandant, „Aurora“ lui Guido [3], adăugîndu-i nori deasupra și dedesubt. A făcut-o într-o epocă artistică ștearsă. Și alte modificări ale conturului — care ar trebui să fie intangibil — sînt în mod evident operate pentru ca gravurile să-și facă pandant; știm despre o litografie sau gravură după *Sposalizio* [4], în care semicercul de deasupra este înlocuit cu o linie dreaptă! La gravorii cei mai renumiți întîlnim exemple flagrante de asemenea lipsă de respect, ba chiar o totală indiferență față de formatul și de dimensiunile imaginilor. Ei

detestă îndeosebi formatele neobișnuite ale frescelor, cărora le transformă în mod frecvent partea de sus, arcuită, în linie dreaptă; se procedează așa chiar și în cazul picturilor de șevalet.

Am vrea să sperăm că răspîndirea fotografiei va pune definitiv capăt unor asemenea licențe. Dar și fotografia obișnuită poate produce deformări. Adesea ea nu este clară spre marginile tablourilor care apar mai întunecate și sînt de aceea tăiate. Adesea însăși marginea fotografiilor este deteriorată și în consecință tăiată. Făcute adesea după gravuri, fotografiile nu pot să nu reproducă modificările arbitrare ce le-au fost aduse. Integritatea imaginii este sigură numai atunci cînd fotografia reproduce și rama sau cel puțin o parte din ea.

Care este importanța formatului? De cînd și de unde vine?

În linii mari, și anume în întreaga artă monumentală, el este prestabilit de suprafețele pereților, de lunete, cupole, bolți și frontoane. Una din poruncile cele mai stricte pe care arhitectura le-a dat unei arte surori a fost ca sculptura să umple frontonul templului grec cu grupuri, care n-ar fi avut în nici un caz de la sine un astfel de format. Și totuși, în aceste limite, sculptura a creat cele mai splendide opere pe care le posedăm. Metopele frizei dorice, aproape pătrate, au furnizat formatul și pentru pictură și apoi pentru relieful figurativ și narativ. Friza continuă, care conținea probabil variate narațiuni pictate sau sculptate, a dus la statuarea legilor supreme și permanente ale reliefului, mai ales cînd reprezenta scene de luptă. Nu ar fi apărut friza de altar de la Pergamon dacă frizele templelor nu ar fi stabilit normele acestei specii. Marea nișă a templului roman nu reprezintă propriu-zis un format, dar cere operei sculpturale să se acorde cu ea în dimensiuni și proporții. Ea alcătuia cu sculptura în chip evident un întreg ideal. În mod similar tabernacolele și ediculele [5] erau într-o relație precisă cu operele sculpturale din interiorul lor [6].

În arhitectura paleocreștină, bizantină, romanică, dominația asupra formatului este absolută, părînd a nu ține deloc seama de eventualele cerințe ale picturii și sculpturii. Domină nu numai arhitectura, ci și elementul obiectiv asupra celui formal, conținutul ce trebuia reprezentat asupra modului de reprezentare. Este de ajuns să amintim statuile extrem de alungite din intrîndurile portalurilor romanice. Iar picturii i-au fost impuse ca format, fără nici un menajament, suprafețe de tot felul, rezultate din modul de boltire. Singurul format favorabil și cu bune efecte pentru artă era aici luneta, mai întîi un semicerc întreg sau puțin turtit, apoi ogiva. În arta gotică piesa cea mai importantă este tabernacolul cu o statuie în interior, un format înalt viguros, care atrage după sine o puternică accentuare a verticalității. Sculpturile din frontoane trebuie să se adapteze formei lor rigide, ca, de pildă, frumoasa *Încununare a Mariei* din portalul de la Freiburg [7]. Portalurile impun o servitute severă în lunetele istoriate sau în cele înfățișînd *Judecata de Apoi* și în figurinele și grupurile din concavități; să amintim doar simpla și nobila lunetă din Marburg [8], în care se află, în fața unor vrejuri de viță de vie și a unor tulpini de trandafiri, Maria și doi îngeri îngenuncheați, operă a unui maestru modest, dar excepțional de frumoasă ca format [9]. Severe erau și condițiile impuse de vitraliile de stil autentic, cu nervurile lor; în ele elementele narative, care nu puteau lipsi, trebuiau reprezentate în medalioane; din punct de vedere artistic nu se justificau decît figuri individuale sub baldachine.

Cu totul altfel stau lucrurile în Renaștere! Indiferent de formele ei, arhitectura Renașterii este o arhitectură a proporțiilor, a distribuirii cu efect frumos a maselor cubice și a suprafețelor de tot felul. În ea apar de la sine formate în care sculptura și pictura se simt bine, tocmai pentru că se ține seama de cerințele lor. Ea oferea mai ales pereți lați și înalți potriviți pentru fresce, precum și arcatura clară a tuturor spațiilor

boltite; proporțiile figurilor cresc și compoziția se simplifică; distribuirea elementelor în spațiu creează efecte de o supremă frumusețe. Se adaugă la acestea o pictură a bolților și cupolelor care a atins perfecțiunea mai întîi în frescele compartimentate ale lui Michelangelo din Capela Sixtină, în sălile lui Rafael, și apoi, în sfîrșit, în empireul ideal al lui Correggio din cupola catedralei din Parma.

Curînd însă pictura bolților se sălbăticește din cauza tendinței artiștilor de a improviza, ca și din cauza conținutului necorespunzător propus de cei ce o comandau. Formatele se curbează și se torsionează; apare apoi folosirea capricioasă a cartușelor, care, sculptate sau pictate, conțin o mulțime de improvizații mai mult sau mai puțin reușite. În sfîrșit, în baroc domnește arbitrarul absolut în ce privește formatul și ancadramentele contorsionate.

Arta mai nouă a regăsit frumusețea unei compartimentări mai stricte și năzuința de a se ridica treptat și în mod echilibrat spre un conținut ideal; sînt de amintit în acest sens sălile lui Cornelius din Gliptotecă [10]. Merită apreciere atît compozițiile principale cît și picturile din pandantiv.

Am vorbit pînă acum numai despre relația reciprocă dintre arhitectură și sculptură, dar ce am spus este suficient pentru a demonstra cît de important este la o clădire locul acordat sculpturii și, implicit, formatul ce le este impus. Sculptura în primul rînd are din plin motive să-și dorească un cadru dinainte dat; ea nu s-ar fi adaptat altfel, cu atîta strictețe, unor condiții atît de dure ca acelea impuse grupurilor de figuri din frontoanele grecești. Acest cadru dat este în esență o îngrădire, o limitare. Formatul delimitează frumosul artistic de tot restul spațiului.

În general formatul poate fi dat de arhitectură sau ales în mod liber, ca în cazul celor mai multe tablouri transportabile. Între aceste două extreme se situează unele picturi de altar, la care lățimea

este impusă, dar înălțimea era mai curînd la latitudinea pictorului.

Formatul nu este tot una cu opera de artă, dar este o condiție vitală a acesteia, mult mai importantă decît dimensiunea, care poate fi, de pildă în reproduceri, foarte mult redusă, efectul operei de artă păstrîndu-se totuși într-o mare măsură. A fost o adevărată sălbăticie să se taie din tablouri pentru ca ele să poată figura simetric alături de altele din galerii; să ne amintim de asemenea sălbăticii săvîrșite la Stallburg-ul vienez[11] sau cu marele Tițian de la Vatican.

Artistul își concepe pictura concomitent cu dimensiunile ei și în relație organică cu ele; singur el este cel care-i decide marginile. Rameurului nu trebuie să i se îngăduie nicidecum să acopere ceva din suprafața pictată.

Să discutăm întîi formatul portretelor. Modelul poate fi redat fie ca bust, fie pînă la jumătatea corpului, cu mîini, fie în picioare sau șezînd. După conținut, pot fi deosebite portretul simplu, figura ideală, portretul de gen și numeroasele figuri de sfinți.

Aceste portrete și figuri pot fi înfățișate în medii diverse: în peisaj, într-un cadru arhitectonic, în interiorul unei camere sau al vreunui alt spațiu, dar mai ales pe un fond neutru, care poate fi interpretat ca atmosferă sau ca fiind un perete.

De mare importanță este relația dintre format și portretul propriu-zis; efectul capului celui mai strălucit poate fi compromis dacă din spațiul ce-l înconjoară, aparent neutru, este tăiată sus o fișie lată de o palmă sau dacă sînt tăiate ambele laturi sau chiar numai una singură. La Belvedere din Viena, mai multe dintre superbele portrete de Palma Vecchio și Tițian au avut de suferit de pe urma unor astfel de operații nefericite, lăsînd la o parte repictările; ele sînt astăzi, din ambele motive, niște ruine.

Tocmai portretul individual este deosebit de instructiv pentru problema formatului. Date fiind puținătatea formelor și a accentelor de lumină,

relația lor corect concepută de pictor cu întreaga suprafață a tabloului este cu atît mai esențială. Chiar pictori care nu se preocupă în genere prea mult de format, ca de exemplu Rembrandt, sînt, în cazul portretului, mai riguroși: cel mai admirabil autoportret al său, cel de la National Gallery [12], are, în raport cu suprafața pictată, proporții care par a fi fost cumpănite pe un cîntar de mare precizie.

Din păcate, tocmai portretele au fost prea adesea scurtate în părțile de sus sau de jos, ori în cele laterale, pentru „a se potrivi", pentru a fi simetrice cu alte portrete așezate lîngă ele.

Italienii din secolul al XV-lea și germanii de la începutul secolului următor obișnuiau să pună în fața personajelor lor pictate pînă la jumătatea corpului, atît portrete cît și madone și sfinți, o bancă de piatră în partea de jos. Posesorii de mai tîrziu ai unor asemenea opere au tăiat din ele o fîșie iar după aceea gravorii au omis și ei cîte ceva din această parte. Și totuși marginea aceasta de jos, de culoarea pietrei, își avea rostul ei în tablou, contribuia la determinarea formatului acestuia și se integra și coloristic în ansamblul tabloului. Pictorul știuse foarte bine ce făcuse.

Relația dintre figura pictată pînă la jumătatea corpului și formatul ei ne apare cu deplină claritate la madonele lui Rafael: formatul moderat dreptunghiular, pe înălțime, constituie cu figura reprezentată un întreg armonios; dacă cumva nu întîlnim la vreuna din aceste opere o asemenea armonie perfectă, nu putem decît presupune că formatul a avut de suferit prin mutilări ulterioare sau din cauza ramei care a acoperit și părți din tablou, ori prin intervenția arbitrară a gravorului. Astfel de lucrări exemplare sînt *Madonna di casa Tempi* [13], *Madonna lordului Cowper*, așa numita *Vierge d'Orléans* [14], *Madonna del Granduca* [15], *Madonna di casa Colonna* (Berlin), *Madonna del velo* (Pinacoteca din München și Galeria din Torino) și, în fine, una din cele două madone timpurii de la Berlin.

Dintre portretele lui Rafael este de reamintit aici, alături de cel al Ioanei de Aragon, doar portretul șezînd al lui Iuliu al II-lea, modelul nepieritor al tuturor portretelor din această categorie în ce privește relația lor cu formatul.

Dacă trecem acum la relația dintre format și pictura narativă, trebuie, s-ar părea, să constatăm că în acest domeniu situația operelor de artă precumpănitor ideale, întemeiate pe compoziție și desen, este diferită de cea a operelor mai realiste, în care coloritul are rolul principal. Pentru primele, rama și formatul constituie limite care formează împreună cu liniile compoziției un întreg solemn și riguros; pentru ultimele, rama reprezintă un fel de deschizătură în perete, prin care poate fi privit un eveniment surprins în clipa în care se petrece și adesea foarte viu luminat; așa este, de pildă, Bacanala de Tițian de la National Gallery. În acest caz formatul trebuie să se adapteze numai în mod general[16] evenimentului reprezentat, să nu fie în contradicție cu el. Accentele de lumină și de culoare pretind și ele o armonizare deplină cu formatul și spațiul. Oricum, Rubens este, printre alții, încă foarte sensibil la cerințele formatului.

Sînt destule cazurile în care o temă dată a intrat în evidentă contradicție cu formatul impus. Vina pentru aceasta o poartă cel ce a comandat lucrarea sau rutina care se instaurase. Așa s-a întîmplat, de exemplu, cînd o serie de evenimente, care constituiau împreună un ciclu, trebuiau, deși erau cu totul diferite între ele, să fie reprezentate pe o serie de suprafețe de același format de pe pereții sau din lunetele galeriei boltite a unei mănăstiri.

La Veneția, unde fresca era evitată, a apărut în locul ei o pictură pe lungi suprafețe de pînză așezate imediat deasupra lambriurilor sculptate. O astfel de așezare este uneori cu totul necorespunzătoare temei sau obligă la o structurare a acesteia, care nu este pe măsura unei concepții mai elevate și mai emoționante. Lungi narațiuni,

de tipul celor din frize, cer mai curînd un stil ideal, decît unul realist, întemeiat pe elemente coloristice. Compozițiile pe teme religioase ale dogilor din Palazzo ducale coboară însă de multe ori apariții cerești pînă aproape de nivelul solului.

Chiar și în asemenea cazuri de disarmonie, de care artistul nu era vinovat, găsești totuși, dacă el este un mare maestru, destule lucruri de admirat, atît în detalii cît și în ce privește abilitatea cu care face mai puțin simțită stridența și încheagă un tot pictural. *Fides cu dogele Grimani*[17] al lui Tițian a depășit în mod genial problemele de acest fel.

Cazurile amintite sînt dintre acelea în care lățimea spațiului este totuși suficientă pentru desfășurarea unei narații. Mai deplorabilă este însă îngrămădirea unui eveniment cu o figurație bogată, adesea foarte important, într-un format îngust pe înălțime, cum se întîmplă cu altarele nordice din secolele al XV-lea și al XVI-lea: mijlocul unui asemenea altar îl ocupă, ca element dominant, un scrin cu statui sau grupuri sculptate; voleurile sale pictate pe ambele fețe se pot închide.

Potrivite pentru asemenea voleuri înguste și înalte erau fie un singur personaj, fie grupuri de cîte două figuri. Foarte adesea însă se cerea să fie reprezentat un întreg eveniment religios. Dacă formatul era cît de cît acceptabil, un Baldung Grien reușea totuși să înfățișeze subiecte ca Buna-Vestire sau Fuga în Egipt, în altarul înalt din Freiburg[18], iar Holbein să rezolve reprezentarea Nativității sau a Adorației magilor în capela universității tot de acolo.

Cînd se punea problema unei teme cu multe personaje, soluția cea mai la îndemînă era însă împărțirea suprafeței în două compartimente — unul sus și celălalt dedesubt, — care să se armonizeze din punct de vedere pictural.

S-a întîmplat într-adevăr ca (pentru un altar al capelei primăriei noastre)[19] lui Holbein să i

se cează să picteze pe panouri foarte înguste opt scene ale Patimilor Domnului, suprapuse două cîte două. Pe lîngă calitatea unică, superioară, a acestei opere, este de admirat modul în care Holbein a depășit dificultățile create de format, deschizînd ca prin minune privitorului un spațiu mai vast decît i se oferise de fapt. Ar fi fost însă mai bine ca artistul să rezolve asemenea compoziții într-un spațiu ales de el însuși. Schițele pentru Patimile Domnului, compuse pentru vitralii într-un format mai favorabil, ne dau măsura posibilităților sale în această direcție.

În timp ce arta germană respectă, în epoca înfloririi sale maxime, o compartimentare mai veche a altarului, arta italiană renunță, încă din secolul al XV-lea, în Renașterea timpurie, la altarul cu mai multe panouri. În plină Renaștere apare deja panoul unitar a cărui lățime este determinată de cea a spațiului altarului, în timp ce înălțimea variază, latura de sus fiind cînd orizontală, cînd curbată. Capodoperele artei italiene vădesc acest acord deplin, minunat, între conținut și format și cînd este vorba de icoane dispuse simetric, și atunci cînd este reprezentat un eveniment în plină mișcare, ca la *Madonna di Foligno*, sau în cazul *Schimbării la Față* [20]. Asemenea opere trec examenul decisiv, căci nimic nu li se poate adăuga sau lua fără ca întregul să piardă, iar formatul lor nu poate fi conceput altfel decît așa cum este.

Din această categorie fac parte și tablourile de forma unui pătrat cu laturile egale sau aproximativ egale. Ar fi de amintit aici, din antichitate, picturile de pe suprafețele pereților caselor pompeiene; ele sînt probabil un ecou al tablourilor grecești *(pinakes)*, al căror format era de asemenea pătrat. În timpul Renașterii, pătratul aproximativ a fost într-o vreme la Florența formatul predilect pentru picturile de altar; să ne gîndim numai la tablourile lui Sandro Botticelli, la altarele de la Santo Spirito ș.a. Mai apoi Fra Bartolommeo atinge adevărate culmi ale artei

în *Madonna* din domul din Lucca și în tablourile din Florența, în cele din altarul Pitti, de pildă; și la Andrea del Sarto întîlnim multe opere cu un asemenea format. În ce-l privește pe Rafael, este de menționat *Punerea în mormînt* din Galeria Borghese. Sînt toate lucrări de prim rang. La acest capitol, arta germană este reprezentată prin tabloul *Tuturor Sfinților* de Dürer (Belvedere). De același format sînt în pictura profană o serie de scene mitologice de Tițian, *Bacanala* de la Madrid, tabloul înfățișînd fertilitatea, *Diana și Callisto*,[21] *Diana și Acteon* (Bridgewater Gallery).

În secolul al XVII-lea acest format capătă o importanță crescîndă. El este folosit, în Italia, din Bologna pînă la Napoli (de Guido Reni, Guercino), pentru compoziții narative, atît sacre cît și profane, și chiar pentru peisaje (Pietro da Cortona); apare apoi la Rubens *(Răpirea fiicelor lui Leucip)*, la Berghem în scena lui de bătălie din Galeria de la Haga și la mulți pictori spanioli (Herrera, Zurbaran). Formatul acesta se impune de la sine atunci cînd imaginea sfîntă nu este aureolată. El nu este deloc potrivit pentru peisaje, care trebuie să fie pictate fie pe lungime, fie pe înălțime. Italienii au pictat însă și peisaje cu acest format.

Formatele oval înalt sau oval pe lățime erau de asemenea iubite în secolul al XVII-lea; în prezent, fiind considerate dulcege, ele nu prea se mai bucură de atenție. Există însă madone de Guido Reni în ambele formate, ca și peisaje de Claude Lorrain; ovalul înalt a fost preferat pentru portrete, între alții de Rembrandt. Acești maeștri socoteau că, în anumite împrejurări, absența colțurilor este avantajoasă; aceasta ducea la o mai mare concentrare a mijloacelor de expresie asupra esențialului.

În timpurile mai noi, formatul a fost lăsat, cu excepția picturii oficiale și monumentale, cu totul la latitudinea artistului. El este cel care trebuie să știe care este încadrarea cea mai potrivită

pentru subiectul de care se ocupă, care este extinderea pe care acesta trebuie să o aibă în mod firesc în spațiu.

Pentru întreaga pictură este util ca ea să-și reamintească, din cînd în cînd modul în care maeștri dintre cei mai de seamă au privit problema formatului. În această privință trebuie să ne întoarcem mereu la Rafael.

El ne arată mai întîi cum poate fi totuși organizată o mare compoziție ideală într-un format dat și nicidecum favorabil. Sălile Vaticanului, pe care le-a avut de pictat, erau, cu excepția sălii lui Constantin, spații insignifiante, cu bolți încrucișate neglijent construite; suprafețele pereților ofereau semironduri destul de imprecis măsurate, terminate jos cu laturi în unghiuri drepte și, pe deasupra, întrerupte neregulat de intrînduri ale ușilor și ferestrelor. Și totuși picturile lui Rafael dintr-un astfel de spațiu stîrnesc, prin perfecțiunea absolută cu care sînt compuse, cea mai înaltă admirație, chiar fără să te mai uiți la detalii. Din neregularitățile amintite, el a făurit noi elemente ale frumosului.

Formatul Sibilelor de pe un perete de sus de la Santa Maria della pace este un patrulater alungit, cu un intrînd rotund pe latura de jos. Orice pictor îndemînatic ar fi pictat pe o asemenea suprafață ceva acceptabil, dar numai Rafael putea crea, prin perfecțiunea pură a operei sale, impresia că ar fi vrut înadins acest format ingrat și nu vreun altul.

Pentru patrulaterul obligat al tapiseriilor sale el a găsit în chipul cel mai firesc proporția cea mai potrivită a figurilor, punctul exact din care trebuie privite, ca și un mod de narație egal distribuită, datorită căreia conținutul — faptele apostolilor — se desfășoară cu același timbru armonios de-a lungul întregului ciclu.

La ce perfecțiune s-a ridicat însă în ce privește organizarea spațiului în tablourile al căror format îl alesese singur, am amintit mai înainte, vorbind de unele dintre madonele și portretele

sale. Nu putem însă aici să trecem în revistă întreaga sa creație privită sub acest aspect, așa că ne vom mulțumi să atragem atenția asupra operelor sale de format rotund.

Acest format își are în istoria artei propria sa istorie plină de interes. Din antichitatea elenă cea mai îndepărtată scînteiază scuturile lui Ahile și Heracles, așa cum le-au descris Homer și Hesiod, cu o întreagă lume de imagini cuprinse în benzi concentrice. O serie de excelente monede ale orașelor ne arată cît de frumos pot fi integrate un cap, o figură, o scenă mitologică în forma lor rotundă; gemele însă au formate diverse, uneori cu totul întîmplătoare, pentru că se urmărea folosirea la maximum a suprafeței acestor pietre prețioase. Dintre vasele grecești pictate, pentru noi sînt aici importante cupele scunde, pe fundul rotund [22] al cărora sînt încadrate, pe cît s-a putut mai frumos, figuri și scene întregi, așa cum se întîmplă și cu oglinzile de excelentă calitate pe care sînt incizate desene. Urmează în arta romană *scutum*-ul [23], relieful rotund în piatră sau în metal, care ne duce pînă la cupele aflate în tezaurul de argintărie de la Hildesheim, din mijlocul rotund al cărora răsar în relief înalt, aproape de ronde-bosse, busturi sau chiar figuri întregi. În special romanii foloseau suprafața rotundă sculptată pentru busturi ieșite mult în relief sau pentru capete cu gîtul abia indicat. Monedele romane însă, chiar cele mai reușite, sînt inferioare celor grecești, iar dacă, în ce privește pictura, s-au găsit la Pompei o serie de minunate imagini rotunde, cum sînt cele ce înfățișează genii cu atribute zeești plutind zburdalnice, îndrăznim să le punem, ca tot ce este mai bun la Pompei, în socoteala artei grecești tîrzii. În Evul Mediu, domnește, cum am spus mai înainte, factorul obiectiv, dincolo de orice alte considerente, inclusiv cele pe care le putea impune compoziția pe o suprafață rotundă. Și în epoca gotică au fost adesea plasate, în rotundurile dantelăriei construcțiilor și în medalioanele de pe fondul asemnător covoarelor, care umplu marile și înaltele suprafețe de

sticlă ale multor biserici, teme narative cu totul necorespunzătoare. Și totuși, chiar în asemenea condiții, există opere pe care le putem aprecia ca fiind excelente, printre ele aflîndu-se și unele porțiuni din ferestrele de la Königsfelden [24].

Abia Renașterea a făcut din nou pași hotărîtori în această direcție, în parte mergînd pe urmele antichității. Îi datorăm medaliile de mari dimensiuni, turnate de cele mai multe ori în bronz, cu capete văzute din profil sau din trei sferturi și cu reversuri admirabil compuse pe suprafața rotundă. Tot Renașterea a readus la o nouă viață bustul sculptat în relief, cînd din profil, cînd din față, în marmură de formă rotundă sau ieșind ca viguros ronde-bosse dintr-o concavitate. În același timp se dezvoltă și pictura, în special cea renascentistă de la Florența din secolul al XV-lea. Nu pentru imagini destinate bisericilor, ci pentru uz și devoțiune intimă, au apărut *tondi*, adesea de dimensiuni considerabile; multe dintre compozițiile cele mai importante ale lui Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo și Lorenzo di Credi sînt rotunde ca format. Dar abia treptat a descoperit pictura legile lăuntrice ale acestei specii; la început ea așeza figurile și evenimentele cu același realism în ce privește trăsăturile și costumația și în aceeași orînduire spațială, fie că era vorba de edificii sau de peisaje, ca în tablourile de alte formate. Abia către sfîrșitul secolului a înțeles că formatul rotund este un format ideal, care admite numai obiecte liniștite de o frumusețe ideală și în care e mai bine ca fondul să nu conțină elemente prea conturate. Între timp s-a ridicat Rafael, care, pe lîngă minunatele realizări din domeniul întregii picturi florentine și nu doar perugine, a obținut, și în ce privește tratarea *tondo*-ului, rezultatele cele mai desăvîrșite. Dintre toate figurile înfățișate în picioare pînă la jumătatea corpului, bijuteria cea mai strălucită este mica *Madonna Connestabile* de la Petersburg; este mama care-l ajută pe copil să răsfoiască în cartea de rugăciuni, pe fondul unui delicat

peisaj îndepărtat de primăvară. În *Madonna Terranuova* din Berlin, problema pusă este mult mai dificilă: Fecioara, vizibilă aproape pînă la picioare, stă în aer liber pe o bancă de piatră cu copilul în brațe; în dreapta și în stînga se află cei doi copii Ioan. [25] Compoziția nu e întru totul desăvîrșită, dar frumusețea fiecăruia dintre elementele ei ne face să uităm acest lucru. Din această epocă timpurie sînt și cele trei mici *tondi* monocrome — *Credința*, *Dragostea* și *Speranța* — care se află în Galeria Vaticanului și care nu lasă nimic de dorit în ce privește frumusețea desăvîrșită a compoziției lor spațiale. Impunătoare este, din epoca maturității sale, *Madonna di casa d'Alba* de la Petersburg, singurul *tondo* în care Rafael a îndrăznit să o înfățișeze pe Madona întreagă, așezată direct pe pămînt.[26]

Ne mai rămîne să vorbim despre două tablouri, în care Rafael a umplut spațiul rotund aproape în întregime cu figuri, pe care le-a apropiat de privitor datorită unui extraordinar efect al luminii: *La vierge aux candélabres* [27] și *Madonna della sedia*. [28] Prima îmi este cunoscută prin minunat de frumosul exemplar Robinson, dar las aici nedecisă problema dacă acesta sau exemplarul din posesia lordului Munro este cel autentic sau dacă nici unul din ele nu este pictat de mîna lui Rafael; că a lui este concepția este însă indiscutabil. Pe lîngă figura pe jumătate a mamei, cu copilul admirabil dezvoltat, pictată în plină lumină de zi, apar din penumbră doi îngeri cu candelabre aprinse, astfel încît puțin mai rămîne din fondul neutru. A vorbi aici despre *Madonna della sedia* ar fi cu totul superfluu; în ea este exprimată cu atîta claritate întreaga filosofie a *tondo*-ului, încît chiar și privitorul neavizat își poate da seama ce înseamnă formatul cel mai dificil, dar și cel mai frumos dintre toate, și în genere ce însemnătate are formatul pentru compoziția unui tablou. Din mijloc, de la cotul copilului, ochiul poate urmări cum trece lumina peste tot tabloul, cît de grațios este raportul dintre veșminte și părțile dezgolite, cît de liber se desfășoară ductul liniilor, cît de

just este efectul singurei verticale, anume a părții de spătar sculptat. Aluzia la aceste cîteva elemente poate firește părea greoaie și pedantă față de minunatul conținut sufletesc al tabloului; acesta însă formează, împreună cu celelalte merite doar aparent exterioare, un întreg indivizibil.

Și în frescă, Rafael a conferit o dată formatului rotund folosit la bolți și în pandantivele cupolelor consacrarea supremă: în *Poezia*, pictată stînd pe nori, împreună cu cele două genii care poartă table cu inscripții, pe bolta aceleiași săli din Vatican[29] pe ai cărei pereți sînt pictate *Disputa del sacramento*, *Școala din Atena* și *Parnasul*. Cuvintele care pot fi citite pe plăcile purtate de genii și care vorbesc despre inspirația venită de sus: *Numine afflatur*[30] — sînt, credem, pe deplin valabile și pentru minunatul pictor, care a fost în stare să creeze acest *tondo*.

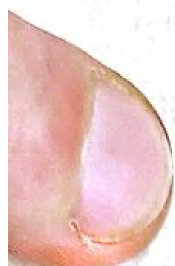
## NOTE

1. Raphaelo Morghen (1758—1833), gravor italian, născut la Napoli, mort la Florența. Autor a peste 250 de gravuri de reproducere după opere de Rafael, Lionardo, Correggio, Tițian, Guercino, Rubens, Mengs, Canova etc.
2. de la *Cenaculum*, camera unde se servea masa în vechile case romane. Mai tîrziu sensul cuvîntului s-a restrîns la camera Cinei celei de taină și la Cina cea de taină însăși.
3. Guido Reni: *Aurora* este o pictură de plafon la Palazzo Rospigliosi din Roma.
4. Pictată de Rafael în 1504; în prezent la Muzeul Brera din Milano.
5. În antichitatea romană, tabernacolele și ediculele — primele în formă de baldachine, celelalte în formă de nișe mărginite de coloane — erau elemente care articulau fațadele clădirilor somptuoase și în interiorul sau în cadrul cărora erau plasate sculpturi.
6. Alături de aceste sculpturi, intim legate de arhitectură, existau desigur în antichitate și foarte numeroase sculpturi așezate în aer liber, înfățișînd figuri sau grupuri, pe postamente dreptunghiulare sau în formă de semicerc, cum în vremurile mai noi nu se mai văd deloc. Statuia monumentală din zilele noastre resimte pe cît posibil nevoia unui fond arhitectonic simetric (B.)

7. Catedralei din Freiburg.
8. De la biserica Sf. Elisabeta, construită între 1235—1283.
9. La catedrala din Strasbourg: *Judecata lui Solomon*, în patru compartimente, fiecare cu cîte o figură: Solomon, mama cea bună, călăul cu copilul, mama cea rea.
10. Peter Cornelius (1783—1867). A realizat ilustraţii pentru „Faust" de Goethe şi pentru „Cîntecul Nibelungilor". Frescele de la Gliptoteca din München sînt inspirate de mitologia greacă.
11. Stallburg: Engerth, Gemälde usw. p. XLVII. Din însărcinarea lui Carol al VI-lea, între 1720—1728, contele Althann şi inspectorul Bertoli au amenajat unsprezece camere, resp. săli, spaţii „boltite şi mici", ale Stallburg-ului, pentru a constitui o galerie imperială. Sălile au fost placate cu lemn şi împodobite cu ornamente aurite, tablourile au fost puse în rame identice, bogat sculptate, de culoare neagră şi aurie. Tablourile au fost subordonate decoraţiei ansamblului; deasupra uşilor, forme pe cît posibil ovale, astfel încît portrete pătrate de Tiţian, Van Dyck ş.a. au fost tăiate pentru a deveni ovale. Au fost de asemenea îngustate, pe măsura pilaştrilor înguşti, toate portretele de Tintoretto. La pilaştrii cei mai înguşti au fost aşezate festoane de foarte mici portrete în rame ovale: de aceea „mici tablouri pătrate au fost transformate în tablouri octogonale" (oare pentru aceste rame ovale?). Cu prilejul transferării lor la Belvedere, multor tablouri li s-a completat ce fusese tăiat. „Din fericire" în cele mai multe cazuri, se tăiase numai din fondul picturilor. (Mă tem că Engerth ascunde grozăvia cea mai mare, anume mutilarea unor tablouri de mari dimensiuni în scopul simetriei!) (B.)
12. Din Londra.
13. La Pinacoteca din Monaco.
14. În prezent la Muzeul din Chantilly.
15. De la Palazzo Pitti.
16. Totuşi, remarcă Burckhardt într-o adnotare la propriul său text, şi accentele de lumină şi culoare cer să existe un acord între format şi spaţiul reprezentat.
17. *Credinţa cu dogele Grimani*; îl înfăţişează pe dogele Grimani îngenuncheat în faţa figurii ce întruchipează credinţa; pictat în 1555; se află la Palatul dogilor din Veneţia.
18. al catedralei din Freiburg.
19. din Basel.
20. Amîndouă de Rafael, amîndouă la Vatican.
21. Muzeul din Viena.
22. Roata olarului ar putea sta la originea formatului rotund (B.)

23. scutul, în genere de formă rotundă.
24. Cf. nota 9 la „Începuturile portretisticii moderne"
25. Ioan Botezătorul și Ioan evanghelistul.
26. Nu trebuie exclusă ca fiind de Rafael nici *La vierge au palmier* din Bridgewater Gallery (B.)
27. În prezent la Galeria Națională din Londra.
28. de la Palazzo Pitti.
29. Așa-numita Camera dela Segnatura.
30. Cf. nota 30 la „Alegoria în artă".

# ALEGORIA ÎN ARTĂ



15 februarie 1887

S-ar putea crede că religiile și istoria popoarelor n-ar avea nevoie pentru a fi glorificate în artă decît de personalitățile și evenimentele divine și omenești. Și totuși, în toate timpurile, și-a făcut apariția și alegoria, întruchipată în culori, în marmură și bronz. *Alegoric* înseamnă semnificarea, reprezentarea unui lucru prin altul, determinată de dorința de a învălui și totodată de a releva o idee. Așa este, de pildă, reprezentarea unui adevăr general printr-o povestire, parabolă, fabulă esopică. În artă și în limbajul ei însă, noțiunea aceasta are un sens foarte precis și limitativ; reprezentarea unei idei generale printr-o făptură umană. Limba și observația concretă au precedat cu mult arta. Din multe fenomene aparținînd aceleiași specii a fost extras ceea ce le este comun; au apărut „*abstracțiunile*, pe care sînt chemate să le reprezinte nu numai arta plastică, ci adesea și poezia. Vom considera în cele ce urmează că „abstracțiune" și „figură alegorică" sînt echivalente ca sens.

Lăsăm aici la o parte alte înțelesuri ale cuvîntului alegorie: parabola, despre care am vorbit, și care folosește personaje din viața reală, ca și *aluzia* la un fapt recent prin intermediul unor evenimente din trecutul îndepărtat. Rafael a recurs la ea cînd, în sălile Vaticanului, a înfierat invadarea de către francezi a statului ecleziastic

și a respins îndoielile în materie de religie prin *Missa de la Bolsena* [1].

În general figurile alegorice, abstracțiunile, nu sînt iubite de popor, o foarte frecventă prejudecată considerîndu-le plicticoase. Cîndva era foarte răspîndită la noi o gravură care înfățișa, pe fondul unei draperii, Speranța privind pe fereastră, cu o ancoră lîngă ea; părea personificarea însăși a plictisului.

Mileniile de pînă acum au consacrat însă de mult alegoria. Puternica ei tradiție a supraviețuit răsturnărilor de state, de popoare și de culturi; în prezent alegoria nu mai poate fi exclusă din artă, tot așa cum nu pot fi excluse din limbă expresiile generale.

Chiar dacă religia creștină se poate eventual lipsi de ea în artă, religiei grecilor îi era, cum vom vedea, absolut indispensabilă. Arta monumentală mai ales nu se poate lipsi de alegorie; ea este inseparabilă de dorința de glorificare caracteristică neamului omenesc.

Activitățile prin care oamenii au dobîndit putere în istorie și în cultură, suma calităților lor morale și intelectuale nu pot fi reprezentate doar prin portretele lor și, de regulă, nici prin nararea unor evenimente izolate. Intervine atunci de drept alegoria, abstracțiunea.

Aceste calități vor fi eternizate prin întruchiparea lor în făpturi remarcabile și totodată prin sugerarea în ample compoziții cu multe personaje, a sensurilor și faptelor săvîrșite de oamenii de seamă. În sculptură și în pictură figurile alegorice pot constitui, împreună cu asemenea imagini ale unor acțiuni cu caracter general, cicluri întinse, mari complexe ideatice.

Care este astăzi bilanțul în ce privește alegoria?

În primul rînd *popoarele* și *imperiile* nu renunță la personificările lor sub forma unor figuri cît mai mărețe, adesea de dimensiuni colosale. Orașele de asemenea și-au comandat din cele mai vechi timpuri astfel de reprezentări, așezate îndeosebi pe coronamentele zidurilor lor. Se urmărește ca, dincolo de caracterul lor ideal, fizionomia unor

astfel de figuri să exprime și ceva specific, corespunzător națiunii sau orașului respectiv; restul e lăsat pe seama atributelor, a reliefurilor de pe soclu și de pe clădire, a figurilor secundare, care sînt și ele alegorii, în parte cu caracter local (îndeosebi rîuri mari), în parte de natură morală sau intelectuală (război, comerț, industrie, belșug ș.a.). Problemele unor alegorii ale popoarelor pot fi uriașe, ca în cazul *Germaniei* din Niederwald.[2] Trebuie menționate aici și monumentele victoriei, deși în acest caz se poate recurge la figuri ale artei antice.

*Fîntînile decorative* nu aveau aproape deloc nevoie de astfel de abstracțiuni, întrucît puteau fi bogat împodobite cu frumoasele ființe fabuloase ale apei plăsmuite de spiritul antichității. O fîntînă se poate afirma și prin propria-i frumusețe.

*Monumentul propriu-zis*, glorificarea unui individ, este în prezent în mare vogă. De îndată ce depășește portretul statuar și își propune să înfățișeze și relațiile sociale ale celui portretizat — fie el prinț, conducător de oști, demnitar, poet, artist sau altceva — abstracțiunile se impun de la sine, pe soclu sau ca figuri auxiliare.

Să ne gîndim la monumentul lui Goethe din Berlin[3], cu figurile ce simbolizează poezia lirică și tragică și cercetarea științifică, însoțite de trei genii; la monumentul lui Schiller, de Begas[4], cu poezia lirică și tragică, istoria și filosofia; la monumentul lui Beethoven de la Viena, cu Prometeu și vulturul.[5]

După cîte se vede, maeștrii cei mai viguroși îndrăgesc asemenea făpturi și îndeosebi monumentul lui Schiller din Berlin nu-ți trezește deloc ideea pe care o tot auzim, anume că „alegoria este caracteristică de predilecție epocilor artistice în declin". Sculptura, oricîte trăsături individuale i s-ar cere, tinde totuși spre formele ideale, singurele care-i permit să se dezvolte pe deplin, potrivit specificului ei.

Aspecte care nu pot în nici un fel fi sugerate de portretul statuar, oricît de subtil ar fi inter-

pretat, însușiri pe care le-a avut cel portretizat, acțiuni pe care le-a săvîrșit își găsesc întrucîtva expresia în reliefurile de pe soclu, în descrieri plastice. Pot fi stări de spirit ideale, întruchipate însă în scene concrete, de gen; pe soclul statuii unui stăpînitor prosperitatea, sîrguința, bucuria sărbătorească, pregătirile pentru apărare pot fi evocate atît prin imagini înfățișînd diferite activități, cît și prin alegorii. La monumentul lui Max Joseph din München [6] figurează ca alegorii, printre reliefurile descriptive, Bavaria și Felicitas publica. La monumentul lui Schubert de Kundmann din Viena [7] ideea de cuartet este întruchipată pe o latură de patru grațioase genii.

Este de asemenea de remarcat, în cazul, de pildă, al monumentelor unor principi foarte adesea portretizați, că reprezentarea unor evenimente exterioare este mult mai puțin potrivită decît cea a stărilor de lucruri —, ca să nu mai vorbim de faptul că acestea din urmă pot fi mai bine evocate în reliefuri. Aspectul mai delicat, condiția internă însăși a reliefului, nu-l recomandă pentru ilustrarea oricărui eveniment exterior, chiar dacă acesta este important în sine și chiar dacă ar putea face, de pildă, obiectul unei imagini picturale.

În general însă ambelor specii ale artei nu trebuie să li se pretindă să ilustreze momente care au devenit importante abia prin consecințele lor ulterioare.

Nu ne vom ocupa mai îndeaproape de lucrări colosale, ca monumentul lui Frederic [8] de Rauch, pe soclul căruia sînt reuniți mai toți contemporanii de seamă ai acestuia din nordul Germaniei, sau încă monumentul principelui Albert din Hyde Park [9], care grupează în jurul celui eternizat portrete și alegorii întruchipînd viața spirituală a unei jumătăți a lumii.

Vom menționa însă problema cea mai recentă cu caracter alegoric, monumentul lui Lessing, care urmează să fie înălțat la Berlin, și lucrările aflate în concurs și discutate de presă. Ne interesează din punctul nostru de vedere reliefurile de pe

soclu. Sînt propuse pentru ele o serie întreagă de alegorii: Athena zdrobind un monstru, Minciuna; Toleranța, o femeie cu o făclie, privind spre cer; pe deasupra ei un bărbat și un băiat își strîng viguros și entuziast miinile, ca după eliberarea dintr-o îndelungă robie; de ambele părți se află cîte un luptător împotriva hidrei fățărniciei; se află acolo și un tînăr care se roagă lui Dumnezeu să-i insufle dorința de a năzui spre adevăr, întrucît adevărul însuși, hărăzit doar lui Dumnezeu, somnolează în grota lui. Apare ca figură alegorică chiar și „spiritul critic". În cazul poeților, artiștii au recurs în loc de alegorii la personaje principale din operele lor, ca, de pildă, la statuia lui Goethe din Frankfurt de Schwanthaler; aici însă, chiar dacă ele măcar ar fi mai reușite, tot nu i-ar fi de mare ajutor statuii, care este ratată și din care bun este doar capul.

În ultimele trei decenii s-a înregistrat *o accentuare continuă a relației sculpturii și alegoriilor în special cu arhitectura.*

Arhitectura monumentală din epoca Empire și din perioada imediat următoare era aproape total lipsită de podoabe sculpturale și picturale; doar ici și colo era practicată cîte o nișă pentru statuia vreunui om celebru, dar chiar și aceste puține nișe rămîneau adesea goale.

O schimbare a început să se producă o dată cu apariția, sub influența așa-numitelor „*Elgin Marbles*"[10], a unor frontonuri cu grupuri alcătuite din multe figuri. Grupul de pe frontonul realizat de Wagner[11] la Gliptoteca terminată în 1830[12] conține o singură figură alegorică și anume, așa cum se obișnuia îndeobște de la Renaștere încoace, o divinitate, al cărui tip îi era oferit de-a gata artistului, de data aceasta Pallas, ca protectoare a artelor plastice. Celelalte opt figuri sînt artiști plastici de diferite categorii: modelatorul, turnătorul în bronz, cioplitorul în piatră, ceramistul și alții; este de discutat dacă acestea din urmă sînt alegorii sau mai curînd *figuri reprezentative.* În orice caz artistul nu a trebuit să le creeze, ca în cazul noțiunilor abstracte, ci le-a

găsit în viață, cel puțin în viața din trecut. La Paris au apărut grupurile de pe frontoanele de la Panthéon și Madeleine. Treptat folosirea mai abundentă a sculpturii a devenit cel puțin un deziderat pentru mai toate edificiile somptuoase.[13]

Dar abia de la mijlocul acestui secol s-a realizat o corelare mai strînsă a compoziției arhitectonice însăși cu elemente figurative de tot felul și abia de un deceniu și jumătate pietrei dăltuite de pe fațade i se adaugă mozaicul, vitraliul, pictura obișnuită, cîndva înfloritoare, dar apoi multă vreme uitată, sgraffito-ul iar în interior întregi cicluri de fresce ș.a. Palate rezidențiale, tribunale, ministere, muzee, teatre, gări, bănci, burse, arsenale, școli de artă și în prezent și case particulare sînt înzestrate cu o abundență de figuri nemaiîntîlnită pînă acum. Unele sînt evident doar decorative, destinate a fi privite de la distanță; întotdeauna însă este vorba de figuri și de evenimente predominant ideale, ceea ce e un mare noroc pentru artă în condițiile în care realismul pătrunde tot mai adînc peste tot. În cazurile de care am vorbit sînt masiv folosite alegoriile și abstracțiunile. Vrem nu vrem, sîntem împresurați de ele.

Destinația, ideea ce stă la baza clădirii însăși este de cele mai multe ori personificată sub forma unei făpturi feminine, fie izolată, fie în mijlocul unui grup de pe frontispiciu, tronînd sau stînd în picioare. Apar apoi distribuite în nișe sau pe acoperișuri și pe balustrade noțiuni abstracte, idei colaterale și, din nou, acei reprezentanți fie în sens general, ca pe frontonul Gliptotecii, fie în sens istoric, ca oameni de seamă din domeniul respectiv (sub forma de statui, busturi, medalioane). Unele figuri din pandantive, de pe suprafețe triunghiulare, de la marginile frontoanelor se dovedesc a fi doar *figurație*, prin care se urmărește o mai mare dinamizare a spațiului decît cea pe care o poate realiza arhitectura cu mijloacele ei proprii. Dar și această figurație este binevenită ca o contribuție la idealitatea stilului artistic.

Şi *cariatidele*, figurile feminine în postura de stîlpi de susţinere au stîrnit încîntare cînd, la casa Drake [14] din Tiergarten, au fost trezite din nou la viaţă, după un lung somn de moarte. De atunci însă s-a cam abuzat de ele; numai la Viena s-ar putea forma cu cariatidele în ronde bosse sau de pe reliefuri un întreg batalion; ele sînt în orice caz mult mai multe decît au existat odinioară în întreaga Eladă veche.

Trebuie de asemenea să admitem că toată această podoabă a somptuoaselor faţade moderne nu este nici pe departe receptată în toate detaliile ei, aşa cum şi-ar fi dorit-o creatorii lor. Puţini sînt cei care au forţa fizică să privească cu egală atenţie un ansamblu atît de bogat în figuri şi în scene compoziţionale; este greu să învingi oboseala pe care în chip firesc o provoacă examinarea de jos a unui astfel de ansamblu, uneori cu binoclul, în lumina vie a soarelui. Iar ce se află pe acoperiş în aer liber este încă mai dificil de contemplat. Cine vrea, găseşte totuşi timp pentru aceasta. În genere însă totul se reduce la o impresie sumară de bogăţie.

Şi mai rău este faptul că din ceea ce vede într-adevăr — grupuri şi figuri alegorice — privitorul nu poate examina îndeaproape, prin contact direct, decît foarte puţin şi nu reţine deci mare lucru. Dintre grupurile de la parterul Operei Mari din Paris, care nu sînt totuşi nişte lucrări oarecare, nu-ţi rămîne în minte nici una în afară de „la Danse", mult controversata operă a lui Carpeaux, mort înainte de vreme. S-ar putea spune că problema ce i se punea lui era mult mai avantajoasă decît pentru „Musique dramatique" şi „Musique lyrique", subiecte ce sînt înfăţişate în celelalte grupuri; dar s-ar fi putut şi ca meşterilor foarte capabili care au creat aceste ultime două grupuri nici dansul să nu le reuşească, aşa cum i-a reuşit, în maniera sa frivolă, lui Carpeaux.

Uneori apoi apare o mare profuziune de sculpturi acolo unde nu trebuie. Bursele, de pildă, sînt desigur organe necesare de respiraţie ale vieţii moderne şi este normal ca ele să fie înălţate în

mijlocul cartierelor de lux ale marilor orașe și să aibă o fizionomie arhitectonică bogată. Nu are însă nici un sens să fii întîmpinat, ca la Bursa din Bruxelles, încă de pe palierul scării de la intrare, de mari grupuri de lei trași de genii. Noțiunea abstractă ar fi la bursă creșterea și scăderea prețurilor (în text: *hausse* și *baisse*) și ele ar putea fi sugerate în vîrful frontonului unei astfel de clădiri de o cumpănă de bronz pe care să o miște vîntul, ca să nu mai vorbim de alte alegorii adecvate locului, ca de exemplu demonii crahului.

Unul din decorurile cele mai solide din zilele noastre, alcătuit din sculptură, mozaic și pictură, este cu siguranță cel de la Muzeul de arte decorative și aplicate din Berlin (Kunstgewerbemuseum). Nici aici nu au putut lipsi cîteva alegorii îndrăznețe. Pe un fronton, de ambele părți ale bustului zeiței Pallas, stau sprijinite două figuri de bărbați, care au rolul de a-i evoca pe artistul creator și pe executant. În alt loc, într-un mozaic venețian, sînt întruchipate de figuri alegorice epocile principale ale meșteșugului artistic, precum arta Islamului, arta bizantină, arta gotică, Renașterea și altele, care pot fi recunoscute prin machetele ținute în mîini. O friză din curtea acoperită cu sticlă a muzeului înfățișează prezentarea de daruri solemne ale tuturor popoarelor și din toate epocile, începînd cu cea de piatră, Borussiei așezate pe tron.

Trebuie spus în concluzie că, dacă edificiile publice de tot felul vor continua să fie împodobite în același ritm, ne putem aștepta la încă multe noi plăsmuiri în domeniul alegoriei, în sculptură ca și în pictură. Sînt prea multe și prea importante aspectele spirituale care se cer reprezentate și care nu pot fi nicicum întruchipate de figuri și scene pur istorice. Nu va fi întotdeauna ușor să se găsească imagini care să vorbească limpede chiar oamenilor cultivați; dar artei îi sînt totdeauna binevenite asemenea probleme ideale și geniul ei va fi în stare să le rezolve.

Să aruncăm acum o privire asupra evoluției alegoriei de-a lungul *artei mai vechi*.

Perioada imediat anterioară, care le-a folosit din abundență, cel puțin la sărbătorile ei, a fost *Revoluția franceză*. Sub conducerea lui David au fost create statui uriașe ale naturii, ale libertății (în text: *liberté*). La sărbătoarea din 10 August 1793 se putea vedea „poporul" stînd pe o stîncă, amenințat de monstrul tîrîtor al Federalismului.[15] La sărbătoarea Ființei Supreme din 8 iunie 1794 Robespierre are rolul a da foc unui grup uriaș format din ateism, ambiție, discordie și falsă simplitate; în momentul în care acesta s-a prăbușit, a ieșit la iveală, firește cam înnegrită de fum, o statuie a înțelepciunii. De un gust asemănător au fost și sărbătorile organizate sub Directorat. La una dintre ele, directorii și legislatorii s-au îndreptat spre Cîmpul lui Marte printre divinități grecești și romane, dar carul solar al lui Phoebus, în jurul căruia dansau anotimpurile și zeițele lor *(horae)*, s-a înnămolit în mlaștină înainte de a fi ajuns la zodiacul lucrat în lemn.[16]

De unde venea însă această manieră? Direct din cultura, *arta* și poezia *secolului precedent*. Voltaire o folosise din plin în Henriada sa.[17] Ne putem pe bună dreptate întreba: are poezia același drept de a recurge la figuri alegorice ca arta plastică? Nu are ea oare datoria să întruchipeze toate motivele, toate impulsurile care determină o acțiune, în oameni reali, să-și încordeze în *acest scop* toate forțele? Răspunsul nu este deloc simplu; un lucru este însă sigur și anume că poezia epocii lui Ludovic al XIV-lea n-a prea avut succes cu alegoriile ei.

În cîntecul al V-lea al Henriadei, după o rugăciune a lui Jacques Clément, care trebuia să-l ucidă pe Henric al III-lea, Voltaire aduce în scenă, de pildă, Discordia:

> *La* **Discorde** *attentive, en traversant les aires*
> *Entend ces cris affreux et les porte aux enfers.*
> *Elle amène à l'instant, de ces royaumes sombres,*
> *Le plus cruel tyran de l'empire des ombres:*

*Il vient, le* **Fanatisme** *est son horrible nom.*
*Enfant dénaturé de la religion...* [18]

Discordia apare sub înfățișarea lui Guise,[19] pentru că Voltaire se jenează totuși să pună în acțiune o pură abstracție.

Această Discordie este însă o veche cunoștință, între altele din *Lutrin* [20] al lui Boileau, unde, în primul cîntec, după o raită prin mînăstiri, se postează în fața palatului ei, Palais de justice, și privește cum din toate părțile sosesc trăsuri de țară cu *plaideurs*.[21] Mai departe Boileau folosește alegoriile cu moderație, pînă la cîntecul al VI-lea, unde pietatea (în text: *piété sincère*), pornește de la mînăstirea Grande Chartreuse și, însoțită de cele trei virtuți creștine, călătorește prin jumătate din Franța și prin Paris, unde, ajungînd, se sfătuiește, lamentîndu-se, cu Themis.[22] Această plimbare absurdă îi răpește agreabilului poem comic o parte din valoare. Specia aceasta nu tolerează ușor inserții patetice, iar dacă vrea să înfățișeze cu succes noțiuni abstracte, acestea vor trebui să fie comice, chiar burlești, cum apar de altfel în epopeea comică italiană. Noțiunile abstracte ale lui Boileau și Voltaire sînt doar mașinării ce se învîrt în gol.

Dar, cu Boileau, ajungem la *secolul al XVII-lea atît de bogat în alegorii*. Este secolul care, în moralitățile dramatice,[23] în ale sale *Autos sagramentales*,[24] în dramele didactice și populare, catolice și protestante, nu se ferește cîtuși de puțin de făpturile abstracte și le folosește masiv în sculptura în marmură și bronz ca și în tablouri de mare strălucire coloristică.[25] O ramură specială a erudiției s-a ocupat de multă vreme cu alegoriile și a creat și ea figuri alegorice cu totul inintelegibile. Nu există *monument funerar* de mai mare anvergură care să nu cuprindă, pe lîngă imaginea defunctului, cel puțin o virtute care se lamentează, sau, în cazul principilor și războinicilor, o Fama cu trîmbiță. Cei înfrînți, fie dușmani, fie întruchipări ale viciului, sînt înfățișați nu rareori rostogolindu-se sau fiind călcați în picioare. Amintim

în această privință grupurile de lîngă altarul Sf. Ignațiu din biserica Gesù de la Roma.

La mormintele papilor din catedrala Sf. Petru de la Roma se află întotdeauna cel puțin două virtuți în vie relație reciprocă, adesea însoțite și de putti. Calme figurile alegorice sînt doar *înainte* de baroc (mormîntul lui Paul al III-lea) și după el (mormîntul lui Pius al VII-lea). La monumentele laice, de felul statuilor ecvestre, vedem de obicei în partea de jos figuri înlănțuite, a căror tălmăcire urmărea poate să provoace altor oameni și țări durere și rușine.

În această ambianță s-a dezvoltat și *pictura secolului al XVII-lea*, în special atunci cînd avea de reprezentat subiecte care nu puteau deloc fi rezolvate prin narație pură. În picturile din *Galerie du Luxembourg* Rubens a presărat tot cursul vieții Mariei Medici în parte cu alegorii, în parte cu zeități antice, folosite în sens alegoric, Minerva pentru înțelepciune, Apollo pentru muzică, Mercur pentru tratativele diplomatice. În *Gouvernement de la Reine* [26] el a strîns laolaltă întregul Olimp în toată splendoarea lui. Pictura nu-și mai poate permite astăzi așa ceva, numai că tare am vrea să știm cum s-ar descurca fără alegorii dacă i s-ar da să rezolve teme de acest fel. Sau poate că pictorii de astăzi ar fi atît de stoici încît să nu accepte asemenea teme? De regulă motivul și hotărîrea de a acționa sînt întruchipate de făpturi alegorice și trebuie să amintim aici cîteva dintre ele: Gallia îl îndeamnă cu mult zel pe Henric al IV-lea să privească portretul Mariei, adus de Amor și Hymen. Pe puntea debarcaderului din Marsilia, Mariei îi ies în întîmpinare Gallia și Massilia.[27] Mai departe, noul născut, Ludovic al XIII-lea este pus în brațele geniului sănătății. La omagiul ce i se aduce după moartea lui Henric, vedem lîngă Gallia și figura alegorică a „regenței", care îi oferă reginei cîrma statului. La negocierile din cadrul disputei dintre mamă și fiu, Mercur pășește cît se poate de firesc între doi cardinali. Pacea, o femeie puternică, stinge torțe și, în sfîrșit, timpul, avînd chipul lui Saturn, ridică adevărul

spre înalt și lumină. Robens este la fel de inventiv în ce privește figurile ce reprezintă răul, ca și în cazul celor ce întruchipează binele. Ne sînt înfățișate, de cele mai multe ori în vie mișcare, discordia, invidia, ura, înșelăciunea, mînia, ignoranța, clevetirea ș.a.m.d., iar rebeliunea ne este înfățișată ca o hidră cu multe capete. Unele figuri erau însă, chiar în timpul vieții artistului, indescifrabile.

Cine ar fi înclinat să-l plîngă pe Rubens pentru că a trebuit să facă față unor asemenea probleme n-are de ce s-o facă. Neînfricatul maestru s-a făcut auzit și altă dată prin intermediul alegoriilor, în ciclul teologic de nouă tablouri de dimensiuni uriașe pictat pentru mănăstirea din Loeches. Să punem alături de ele grupurile cerești din frescele găunoase, concepute fără nici un sentiment, ale lui Kaulbach![28] Și ce alegorie pictată ar egala-o pe cea a războiului (de treizeci de ani) din Palazzo Pitti?

Din epoca barocului să mai coborîm o treaptă, să pășim în puternicul secol al XVI-lea, în *Renaștere*. Nu ne vom ocupa aici de poezia și de simbolistica poetică a vremii. La cei mai de seamă artiști plastici, alegoria apare izbitor de rar. Nu cunosc nici una de Lionardo, la Andrea del Sarto întîlnim de două ori Caritatea (în text: *Caritas*), la Correggio nu găsim nimic de acest fel; la Tițian, doar tabloul tîrziu înfățișînd-o pe *Fides* (credința, n. tr.) cu dogele Grimani. Să ne fie însă îngăduit să nu vorbim în acest context despre celebrele plăsmuiri ale lui Michelangelo, despre sclavii săi, despre învingător, despre cele patru anotimpuri, pentru a nu intra într-o mare și complicată problemă. Rămîne încă Rafael; el a folosit cu moderație noțiunile abstracte,[29] dar, pe bolta uneia din sălile Vaticanului, a creat într-un *tondo* minunata figură, plină de grație și de elevație, a poeziei, iar cuvintele de pe tablele purtate de geniile ce o însoțesc devin aici demne de crezut: *Numine afflatur*.[30]

Această sobrietate a celor mai mari artiști contrastează cu practica și înclinarea de altfel

generală a predecesorilor lor imediaţi. În *secolul al XV-lea*, în epoca *Renaşterii timpurii*, chiar şi maeştrii cei mai de seamă au personificat foarte adesea virtuţile, ştiinţele şi calităţile intelectuale de tot felul, însoţindu-le de unul sau de mai mulţi dintre adepţii sau reprezentanţii lor. Faptul că la ei figurile alegorice feminine merg pe carele lor îşi are originea fie în practica curentă la procesiunile de carnaval, fie în *Trionfi* ai lui Petrarca.[31] De la al său *Trionfo d'amore* figura abstractă îşi are, timp de peste o sută de ani, carul său.

Cu *secolul al XIV-lea* ajungem la porţile evului mediu. În Italia pictura acestei vremi este dominată de Giotto şi de înrîurirea lui. Prin el făptura umană, evenimentul dobîndesc o nouă viaţă. Dar problematica era încă dominată de o teologie severă, cel mai adesea în varianta ei dominicană. Nu trebuie de aceea să judecăm voinţa şi capacitatea de a recurge la alegorii după picturile programatice ale lui Giotto, cum sînt alegoriile sărăciei, castităţii şi supunerii din biserica inferioară din Assisi, sau cele paisprezece arte şi ştiinţe din capela spaniolă din Florenţa [32], ci mai ales după operele realizate în mod spontan. În această privinţă una din cele mai măreţe personificări pe care le-a reuşit vreodată arta va rămîne pentru toate timpurile făptura înfricoşătoare a morţii, (în text: *morte*) ce vine în goană, din Camposanto din Pisa [33]. Şi tot din entuziasm spontan au apărut sau, mai bine zis, au fost plăsmuite femeile regeşti menite să reprezinte virtuţi, pe care Ambrogio Lorenzetti le-a plasat ca o superbă podoabă în tabloul său, de altfel foarte ciudat, *Domnia cea bună* [34]. Pax (pacea, n. tr.) şi Concordia sînt printre creaţiile cele mai pure ale picturii alegorice. *Domnia cea bună* însăşi este personificată, într-un mod evident foarte discutabil, în figura uriaşă a unui împărat aşezat pe tron.

În *evul mediu propriu-zis*, arta nu este, de la sfîrşitul epocii paleocreştine, liberă; ea depinde întru totul de biserică, a cărei teologie îi pre-

seria într-adevăr într-o anumită măsură schema figurilor și scenelor sacre. Întîlnim acum cicluri întregi de alegorii, mai întîi cele trei virtuți creștine și cele patru virtuți cardinale — înțelepciunea, tăria, cumpătarea și dreptatea —, împreună cu cele șapte păcate capitale, precum și cu cele șapte arte liberale luate sub protecția bisericii: gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, muzica, gometria, astronomia. De-a lungul secolelor acestora li s-au adăugat foarte multe altele prin zelul pios și nestăvilit al unor autori sau datorită celor ce comandau opere de artă: în altarul din Klosterneuburg pot fi văzute figurile pînă la jumătatea corpului a paisprezece virtuți și stări lăudabile, ca, de pildă, frica și bucuria. Un episcop din Cambray din secolul al X-lea (Witold, în jurul anului 970), care dezaproba jocul cu zarurile la care se dedau clericii săi, a născocit pentru ei un joc teologico-simbolic cu 56 de abstracțiuni, printre care, în afară de obișnuitele virtuți și calități intelectuale ale vremii, se aflau și judecata sănătoasă, moderația, tactul, pocăința ș.a.m.d. Numai că relatarea despre toate acestea este atît de neclară încît nu putem ști dacă era vorba de figuri pictate sau sculptate, sau doar de plăcuțe, de felul pietrelor de domino, cu inscripții. Și oare, în acest caz, clericii din Cambray nu au jucat cumva și cu acest taroc jocuri de noroc?

În narații, realizate fie în pictură fie în relief, abstracțiunea nu era absolut necesară, pentru că impulsurile bune și rele ce trebuiau reprezentate puteau fi puse în seama îngerilor sau demonilor. În figuri izolate și în cicluri se recurge însă uneori la ajutorul ei. Figurii abstracte, de cele mai multe ori o femeie cu cunună pe cap, i se punea în mînă un scut sau un platou rotund care conținea vreun semn sau atribut convențional, adesea imaginea vreunui animal: răbdării îi era atribuit un miel, înțelepciunii un șarpe ș.a.m.d. Alteori, în alegoriile răului apărea o figură sau o scenă de gen. Lașitatea era

reprezentată de un om ce fuge de un iepure, nebunia de un om ce ține în mînă un baston de bufon, idolatria de un om ce se roagă în fața unei maimuțe, nedreptatea de o conversație între împricinat și judecător, discordia de o ceartă între bărbat și femeie, mînia de o femeie înjunghiind un călugăr care o admonesta ș.a.m.d.

Uneori arta a pus din elan propriu tot ce avea mai bun în figurile abstracte. Ne sînt la îndemînă în această privință opere de prim rang. În catedrala din Strasbourg, și anume la portalul transeptului sudic, se întîlnesc cele mai importante dintre nenumăratele reprezentări ale bisericii și ale sinagogei; prima înfățișată ca o regină tînără, cea de-a doua prăbușindu-se cu ochii legați și cu toiagul de trestie rupt. Dintre portalurile fațadei, cel din stînga conține ciclul virtuților înarmate cu lănci, care calcă în picioare păcatele. La turnul din Freiburg[35], chiar la exteriorul parterului, se află ciudata alegorie a unei profesiuni laice, magistratura, reprezentată prin figuri șezînd cu bonetă pe cap. Interiorul pronaosului oferă, cu statuile așezate de-a lungul pereților, nu numai un ansamblu de cea mai mare valoare plastică, în care se află cele zece fecioare, în parte de cea mai mare frumusețe, ci și o selecție de importante plăsmuiri alegorice — cele șapte arte liberale — și aceleași două figuri care apar și la portalul catedralei noastre: un rege pe spatele căruia sînt reproduse flăcări și broaște și o femeie întoarsă spre el. Abia aici aflăm din inscripții vechi, dar nu contemporane cu opera, numele lor sigur: calomnia și luxuria. Știm însă că în grecește *calumnia* se cheamă *diábolos* și în felul acesta se ajunge la Satana, *diábolos*. Trebuie însă să precizăm că Satana apare desigur în picturi istoriate și în sculpturi înfățișînd Judecata de Apoi, dar niciodată în același rînd cu figurile creștine ideale[36]. Marele și liberul avînt care a caracterizat sculptura religioasă occidentală din secolul al XIII-lea a fost în orice caz prielnic figurilor alegorice.

*Arta Bizanțului* a folosit, în afara reprezentărilor din epoca romană copiate de miniaturiști, în foarte mică măsură alegoriile și din puținele la care a recurs nici o imagine nu a ajuns pînă la noi. Este vorba de figuri evocînd lumea (*kósmos*), timpul (*chrónos*), noaptea, ziua și cîteva altele.

Ajungem în sfîrșit la *vechea Romă*. Oricine a venit întrucîtva în contact cu istoria ei sau a avut în mînă monede romane știe că o serie întreagă de noțiuni abstracte au dobîndit nu numai formă artistică, ci au ajuns să-și aibă templele și cultul lor propriu. Fără să vrem ne vine gîndul că lucrul acesta îi va fi fost destul de ușor aridului, prozaicului popor roman. Oricum, templul fricii și palorii (Pavor și Pallor) a fost slăvit de regele Tullus Hostilius [37] în momentul în care războiul amenința mai mult, cel al Bellonei [38] de un consul în toiul bătăliei cu etruscii, cel consacrat onoarei și vitejiei de marele M. Marcellus [39] în lupta teribilă cu punii, cel al concordiei de Camillus, [40] cînd s-au potolit tulburările interne. La baza divinizării unor astfel de ființe trebuie să fi stat deci rațiuni mai serioase. Treptat numărul lor a crescut, pînă în momentul în care Vespasian a înălțat unul dintre cele mai strălucitoare temple ale păcii. Ce nu ajungea să devină obiect de cult apare personificat pe monede: așa sînt cele trei zeițe ale monedei (*Monetae*) sau vreuna din căile imperiale (*Via*) în ipostaza unei femei cu o roată sau provizia anuală de grîne (*Annona*), reprezentată de o femeie cu cornul abundenței și cu măsura pentru grîne.

Forma artistică a acestor ființe nu este firește, atît cît o cunoaștem, nici pe departe pur romană, ci greco-romană. Stăpînitoarea lumii, Roma, își însușise în toată amploarea ei cultura elenilor, iar în artă realizase o mare și remarcabilă fuziune cu arta greacă. Pentru Moneta a fost folosită figura greacă a Mnemosynei [41].

Să coborîm încă o treaptă în timp pentru a ne lămuri care a fost atitudinea celui mai înzes-

trat pentru artă dintre toate popoarele față de plăsmuirea de ființe abstracte. Dacă ele nu ar apărea în *arta greacă*, tot ce a făcut în această privință sculptura și pictura de atunci încoace ar fi de neînțeles. Căci lumea s-a obișnuit să găsească în arta grecilor criteriile supreme de apreciere. Bogăția și strălucirea Olimpului, vigoarea miturilor lui ar fi trebuit, cum am fi înclinați să credem, să facă inutilă alegoria. Zeii lor erau adesea, deși nu întotdeauna îndeajuns, și zei specializați ai diferitelor aspecte ale vieții oamenilor și, ca atare, cum se consideră și astăzi, puteau face inutile alegoriile. Și totuși constatăm că grecii au fost mari amatori de alegorii. Plăsmuirea de figuri abstracte, care ne pare astăzi o problemă dificilă, era la ei o aptitudine foarte răspîndită iar alegoria nu trebuia să fie lămurită poporului de oameni de cultură literară. De altfel religia lor nu s-ar fi putut descurca pe deplin, cum vom vedea, fără figuri abstracte.

Conștiința lor era înclinată spre abstractizare iar limba lor trădează acest lucru printr-o mare abundență de construcții formale. Așa se face că încă de foarte timpuriu forțe benefice sau malefice, stări, pasiuni se întruchipează în *făpturi personale*; teogonia hesiodică este plină de ele. La Homer, unele din forțele acestea sînt dotate cu un anumit mod de a acționa, de a reflecta și de a lua hotărîri. *Ate* (Vina) are în Iliada un cult dezvoltat. *Eris* este o făptură cu contururi precise, are deci o cu totul altă greutate decît Discordia la Voltaire și Boileau. Homer a știut chiar să reprezinte rugămințile *(Litai)* ca ființe deosebite, acționînd independent de cel ce se roagă. În conștiința altor popoare, pentru un ucigaș imaginea cea mai înfricoșătoare este cea a celui ucis; aici apare însă *Erinnys*, fapta sîngeroasă, gîndită izolat de victima ei. În epoca următoare personajele abstracte pătrund în fabula esopică; de altfel toți poeții recurg în mod curent la ființe abstracte; Pindar apostrofează liniștea, cinstea, adevărul, solia ș.a. Este bine-

cunoscută apariţia *scenică* a „forţei“ şi „violenţei“ în Prometeu al lui Eschil, „forţa“ abstractă, nemiloasă în fapte şi în vorbe, care se deosebeşte de zeul concret Hefaistos, capabil încă să se înduioşeze. Cea mai instructivă este în această privinţă în „Heracles înnebunit“ al lui Euripide, întruchiparea nebuniei *(Lýssa)*, care este în stare să facă abstracţie de îndatorirea şi rolul ei, să dea glas propriei conştiinţe atunci cînd, spre regretul ei, trebuie să se abată, din porunca zeiţei Hera, asupra lui Heracles pe care îl venerează. Uneori astfel de figuri au putut fi foarte utile şi pentru scopurile specifice urmărite de *comedie*. Întîlnim la Aristofan ca personaje ale acţiunii Războiul şi Tumultul războiului, Sărăcia şi Bogăţia, iar în „Norii“ Cauza dreaptă şi cea nedreaptă, amîndouă costumate foarte baroc, ca să nu mai vorbim de măştile din aceeaşi categorie. Ceea ce publicul vedea pe scenă nu-l mai putea uimi nici în imaginile artistice.

Şi *filosofia* se simte în primul ei stadiu, de pildă la Empedocle, împresurată de abstracţiuni, care sînt încă aproape persoane şi au coloratură proprie, mitică.

În conştiinţa greacă se produce adesea, cu relativă uşurinţă, *divinizarea* abstracţiunii, şi anume de îndată ce acesteia îi este atribuită o putere durabilă, cum ne spune limpede Hesiod. Zeii olimpici şi ceilalţi zei aveau domeniile lor pe care le patronau, dar îi caracteriza şi o mare ambiguitate. Pe de altă parte oamenii credeau a şti că în anumite situaţii şi momente ale vieţii acţionează o forţă deosebită, de esenţă divină, pe care însă nu o puteau atribui nici unei zeităţi cunoscute. Lumea divină, cu toată amploarea ei, se dovedea incompletă tocmai în punctul în care se simţea mai mare nevoie de ea. O abstracţiune oferea soluţia dorită; ea semnifica doar ce spunea numele pe care-l purta, dar făcea acest lucru cu siguranţă şi claritate. I se consacra un cult al recunoştinţei cînd se dorea obţinerea unei bunăvoinţe statornice sau un cult apotropaic cînd se dorea ca forţa respectivă să

nu se manifeste în viața oamenilor. Adesea se recurge pentru mai multă siguranță la două abstracțiuni atunci cînd există temerea că un singur cuvînt nu poate epuiza noțiunea întreagă. Desigur unele abstracțiuni sînt divinizate numai de către poeți, Euripide, de pildă, fiind foarte generos cu asemenea apoteoze. Dar multe asemenea figuri abstracte au fost obiectul unui *cult real*, cel puțin în unele orașe.

Așa au fost zeitățile dreptului: Themis, Dike, Eunomia; cele ale comportării morale și ale bunătății: Aidos, Eleos; cele ale păcii: Eirene; apoi zeitatea persuasiunii, Peitho [42], în dublu sens, în adunarea poporului și în viața individuală. După crima săvîrșită împotriva partidului lui Kylon [43], atenienii au ridicat altare „faptei brutale" și „lipsei de respect". În Corint exista un sanctuar al constrîngerii și al forței iar un corsar macedonean din perioada tîrzie obișnuia să înalțe, oriunde debarca, altare impietății și nelegiuirii.

Mai adesea se întîmpla ca vreun oracol să poruncească instituirea unui astfel de cult cu un anume prilej, în Corint a cultului Groazei *(Deĩma)*, în Sparta a cultului fricii, al morții, al rîsului; în Olimpia, locul celor mai violente tensiuni emoționale, momentul favorabil *(Kairós)* își avea altarul la intrarea stadionului. După victoria dobîndită asupra tiranilor sicilieni, Timoleon a ridicat un templu pentru *Automatia* [44], sensul acestei făpturi oscilînd în conștiința sa între „întîmplare" și „impuls lăuntric".

Nu trebuie însă să înțelegem că o zeitate căreia i s-a ridicat un altar și i se aduceau jertfe era neapărat reprezentată și imagistic. Existau în schimb zeități fără altar și jertfe care au fost glorificate prin renumite opere de artă. Fapt este că religia a cerut adesea crearea unor astfel de imagini și că oricum, și fără ea, mergînd pe urmele poeziei, arta nu s-a sfiit deloc să dea chip noțiunilor abstracte. În descrierea ce ni s-a păstrat a unui splendid și renumit obiect din secolul al VII-lea, sipetul lui Kypselos [45], în-

tîlnim între altele o *alegorie în acțiune*: o femeie frumoasă strînge de gît și doboară o femeie urîtă, prin ele înțelegîndu-se dreptatea și nedreptatea. Molime care au ucis copiii dintr-un oraș au fost întruchipate în femei aducătoare de ciumă *(Poinai)*[46]; în Corint se putea vedea Groaza sau *Deĩma*, de care am vorbit mai înainte, o statuie înfățișînd o femeie teribil de slută și strîmbă. Probabil închipuind un fel de blestem al unui oraș asediat, la Sparta se afla într-un templu o pictură care reprezenta „foamea": o femeie palidă și uscată, cu mîinile legate la spate.

Despre *pictură* și despre alegoriile pictate știm doar din relatările, și acelea întîmplătoare, care s-au păstrat și care conțin îndeobște doar descrieri, de cele mai multe ori sumare, ale operelor respective. Ne este astfel descris un tablou din timpuri destul de îndepărtate, care-l înfățișa pe Odiseu deghizat în haine de cerșetor la curtea lui Priam cel înșelat. Figurile sînt enumerate în felul următor: Priam, Elena, Credulitatea, Odiseu, Deiphobos, Dolon. În mod evident personajul abstract era inserat acolo unde trebuia descris un fapt lăuntric pe care arta nu-l putea reda doar cu mijloacele simple ale gesticii. Pictorul nu se va fi sfiit desigur să indice și în scris despre ce personaj era vorba. O asemenea inscripție se afla efectiv pe vasul Dareios din Muzeul din Napoli și prin ea aflăm că respectiva făptură feminină este blestemul *(Ará)* trimis de Asia, așezată în apropierea ei, împotriva Eladei. Și aceasta este doar una dintre descrierile de astfel de figuri abstracte. Demostene ne spune: „În reprezentările Hadesului pictorii obișnuiesc să-i prezinte pe cei nelegiuiți însoțiți de întruchipările blestemului, calomniei, invidiei, indignării și gîlcevei".

Dar cîte personificări îndrăznețe și pentru noi neașteptate nu întîlnim în *sculptura* monumentală! Multă vreme s-a aflat în primul plan al vieții grecești participarea la întreceri, mai ales în localitățile în care acestea aveau un caracter festiv. Și iată că, la puțină vreme după răz-

boaiele persice, sosește la Olimpia ca ofrandă o statuie a întrecerii, a agón-ului însuși; artistul a trebuit să aleagă una dintre cele cinci forme principale de întrecere și a ales săritura, cum o arată măciuliile *(hálteres)* pe care le ține în mîini figura reprezentată. Tot acolo, în templul lui Zeus, se înălța un grup înfățișîndu-l pe Iphitos, noul ctitor al jocurilor olimpice, încununat de figura alegorică a păcii divine *(ekeheiría)*, de care se bucura această zonă festivă. La Olimpia se afla și altarul, de care am amintit, al „momentului favorabil". Statuia cea mai renumită a acestuia se afla însă în curtea exterioară a unui templu din Sikyon și era opera marelui Lysipp [47]. Înfățișa pe un tînăr cu părul tăiat scurt la occiput, dar atîrnînd lung în față, aceasta pentru că momentul favorabil, ocazia, trebuiau prinse de părul căzut pe frunte; în mînă ținea o cumpănă, pentru că limba acesteia oscilează rapid, ca soarta însăși, precum și un fel de brici, pentru că soarta stă pe o muchie de cuțit; călcîiele picioarelor lui înaripate se sprijină pe un mic glob, ca și cum ar încerca să-i oprească rostogolirea. Cu excepția cumpenei, care este acceptabilă și optic și ca simbol, toate celelalte elemente erau construite oarecum absurd, pe baza unor locuțiuni proverbiale și a unor metafore uzuale; grecii însă, iubitori de jocuri de cuvinte, vor fi admirat statuia mai mult decît am putea crede.

Cu mult mai inspirat a fost Kephisodot, tatăl lui Praxitele, atunci cînd a plăsmuit-o pentru autoritatea de stat din Atena pe „Zeița păcii" ținînd în brațe un băiețel ce semnifica „bogăția". Știm din proprie experiență cum arată această operă, căci Gliptoteca din München posedă o probabilă copie a ei. Capul extraordinar de frumos și de blînd al zeiței are doar o foarte vagă atitudine matronală; în mîna dreaptă ne-am putea închipui că ține un sceptru. Același maestru este autorul acelui ciclu al muzelor, care a fost ulterior reprodus foarte adesea. Muzele nu sînt însă figuri abstracte, ci ființe superioare, prin

care spiritul își manifestă influența benefică. Dar mama lor, Mnemosyne, „Memoria", este o alegorie autentică, pe care ni se pare a o recunoaște într-o frumos gîndită figură voalată din sala muzelor de la Vatican.

În unele temple puteau fi văzute, pe lîngă divinitatea propriu-zisă, rudele acesteia și slujnicele ei, adesea chiar numai însușiri, atribute ale divinității însăși. Ne-o spune în cazul fiicelor lui Asklepios, zeul medicinii, numele lor: Sănătatea, Potolirea durerii, Vindecarea. Operele cele mai strălucite în această direcție, pierdute însă definitiv pentru noi, vor fi fost două renumite triade, ce se aflau cîndva într-un templu din Megara: Eros, însoțit de Dorință și Năzuință, opere ale lui Scopas, și Afrodita, însoțită de Persuasiune și Consolare, opere ale lui Praxitele.

Printre sculpturile admirabil presărate în dumbrava Heliconului se afla și figura ce întruchipa inițierea în mister *(teleté)*, o operă probabil de cea mai bună calitate artistică și o alegorie de prim rang. Dar oricît ne-ar ajuta fantezia, e greu să ne mai facem măcar o idee despre cum va fi fost această operă. O dată cu biruința democrației se nasc alegoriile *politice* și prima care apare în mai multe rînduri este figura ce întruchipează virtutea *(areté)*, capacitatea adică de a excela în treburile publice. Se și vorbește despre existența unui grup statuar de dimensiuni colosale, Areté și Elada.

În această categorie se situează mai ales figura Demos-ului, care fusese exploatată deja în mod burlesc de comedie și care acum se înalță cel mai adesea avînd mari dimensiuni, în cele mai diferite orașe. Dacă orașul însuși voia să se glorifice, el putea folosi pentru aceasta figura feminină a Tyhé-ei[48]. Prin Demos în schimb este glorificat partidul democratic biruitor. Probabil pentru că în vremea aceea, în perioade de temporară reacțiune, asemenea imagini au fost distruse, nu se știe cu certitudine care a fost modul de reprezentare a demos-ului. Lăsăm la o

parte picturile, chiar și pe aceea pe larg descrisă de Pliniu, a lui Parrhasios [49], care pare a fi intrunit în figura pictată de el cele mai diferite trăsături de caracter. Bine ar fi fost dacă ar fi ajuns pînă la noi măcar statuile demos-ului create de mari maeștri ca Leochares! [50] Imaginea colosală a Demos-ului de la Sparta nu a putut, evident, fi înălțată decît în epoca cea mai tristă a Lacedemoniei, cînd nu mai exista de fapt un stat spartan autentic. În secolul al III-lea î.e.n. s-a convenit între două orașe comerciale asupra unei compoziții simbolice: Siracuzanii au înălțat în piața ce purta numele Rhodosului o grupă ce înfățișa demos-ul Siracuzei care încununa demos-ul din Rhodos. Șaizeci de ani mai tîrziu însă, locuitorii Rhodos-ului au ridicat în templul Athenei o statuie dedicată demos-ului Romei, înaltă de șaizeci de coți (cca 30—35 m., n.tr.), potrivit gustului lor pentru colosal.

Cît de departe a putut merge caracterizarea acestor ființe abstracte nu putem ști, tocmai pentru că s-a pierdut întreaga pictură. Despre o ciudată capodoperă a ei am vorbit cu puțin înainte. Pe lîngă calitățile de ecleraj și capacitatea de nuanțare și modelare, pictura putea totodată să dea viață unor sentimente adînci și să exprime cele mai variate trăsături fizionomice. Ea a putut fi ispitită, datorită acestor posibilități, chiar de o temă ca *Méthe* (beția), într-un tablou vestit de Pausias [51]; trăsăturile celor beți se puteau vedea prin sticla cupelor din care beau. O invenție importantă a constituit-o alegoria calomniei a renumitului Apelles, [52] — cunoscută dintr-o descriere precisă, care mai tîrziu le-a oferit motive de inspirație unui Sandro Botticelli, unui Rafael, ca și lui Taddeo Zucchero [53], a cărui gravură a fost folosită de Hans Bock [54] al nostru, atunci cînd a proiectat marea frescă pentru vestibulul sălii de astăzi a consiliului guvernamental. Un stăpînitor nechibzuit, regele Midas, tronează în compania ignoranței și suspiciunii; în fața i se arată, agitată, o femeie frumoasă, Calomnia, ținînd în mîna stîngă o faclă

aprinsă și tîrînd de păr cu dreapta un tînăr care se lamentează; o însoțește Invidia, un personaj palid, consumat, cu venin în priviri; în suita ei se mai află două cameriste ale calomniei, anume Viclenia și Înșelăciunea; urmează apoi, într-o atitudine îndoliată, în veșminte negre, rupte, pocăința; plîngînd și întorcîndu-și fața de la ce vede, ea privește rușinată cum se apropie Adevărul. Compoziția aceasta era în orice caz, prin grupul ei principal, foarte impunătoare. Dintre celelalte alegorii ale lui Apelles aflăm că, într-un triumf al lui Alexandru, a reprezentat războiul sub chipul unui om sfîrșit, cu mîinile legate la spate.

Din fericire ni s-a păstrat cel puțin o alegorie mai complexă, un relief în marmură, Apoteoza lui Homer de la British Museum, o operă mai tîrzie, din epoca imperială, totuși o lucrare foarte delicată datorată sculptorului grec Archelaus din Priene. Partea superioară, cu Apollo, Zeus și muzele, este ușor de înțeles; în registrul inferior însă, Homer, așezat pe tron, este înconjurat numai de figuri alegorice, care par a fi un fel de consiliu al învățaților, dar care, neavînd inscripții, cu greu vor fi fost înțelese chiar de contemporani. Foarte poetic îngenunchează de o parte și de alta a tronului Iliada și Odiseea; se mai înțelege și faptul că în spatele tronului se află timpul și pămîntul locuit, pentru că Homer le-a umplut cu gloria sa, precum și că, puțin mai încolo, apare în fața lui băiatul Mythos. Celelalte figuri însă: Istoria, Poezia, Comedia, Tragedia, Physis, Arete, Mneme, Pistis și Sophia [55] amintesc mai curînd de schema unei cuvîntări festive, chiar dacă sînt de o plăcută calitate artistică.

Și în *literatură*, unde problema formei artistice nu se pune atît de strict, a apărut mai tîrziu o droaie de alegorii, așa cum s-a întîmplat și în gnostica semicreștină a vremii. Lucian se arată a fi în multe locuri contemporanul gnosticilor prin mulțimea de figuri alegorice la care recurge; totuși, la un moment dat, zeul dojanei

Momos își bate joc de asemenea abstracțiuni precum Arete, Physis, Heimarmene,[56] Tyhé ș.a. și-l întreabă foarte insolent pe Zeus dacă le-a văzut vreodată pe aceste doamne.

Nu ne mai putem ocupa de întregi serii de alegorii, ca acelea ale elementelor, ale anotimpurilor și ale celorlalte ipostaze ale timpului, fapt cu atît mai regretabil cu cît numai personificările lumii apelor, de pildă, trebuie să fi fost deosebit de frumoase. Exista, de pildă, o Thalassa (marea), care, înconjurată de nereide, o înălța pe Afrodita, copilă născută din mare, iar în același templu (din Corint) se afla o statuie a mării liniștite *(Galene)*.

Nu putem de asemenea aminti decît în treacăt alegoriile pămîntului. Faptul că izvorul, rîul, muntele, insula erau întruchipate de figuri umane nu se datora incapacității de a le reprezenta ca atare, ci își avea originea în pandemonismul propriu grecilor. În imnurile homerice Leto[57] vorbește cu insula Delos, Apollo cu izvorul oracular Telphusa. În arta plastică se manifestă însă voința statornică de a reda doar viața oamenilor și animalelor.

Creațiilor naturii le succed creațiile oamenilor: orașul, națiunea, imperiul, toate întruchipate, mai ales de la Alexandru încoace, în mari și ambițioase opere plastice. Reprezentările, nu puține, ale Eladei, în care artiștii vor fi înfățișat propria lor națiune cu trăsăturile ei spirituale și fizice, s-au pierdut, în timp ce Roma continuă să trăiască în foarte impozante opere de artă iar provinciile sînt reprezentate în numeroase reproduceri de pe monede și din reliefuri. În imaginile grecești ale orașelor alternează două tipuri: Zeița norocului, în picioare, cu cornul abundenței și cu o vîslă, și o figură șezînd, cu coronamentul unui zid și cu atribute evident locale.

Cu mult cea mai importantă operă ce ni s-a păstrat din această categorie este o statuie de la Vatican, imitație a unei renumite sculpturi în bronz de Eutychides [58]. Ea este imaginea transfi-

gurată a marii Antiohia de pe Orontes; Antiohia stă pe o stîncă, menită să amintească așezarea abruptă a orașului; capul și-l sprijină pe brațul, sprijinit și el, pe coapsa piciorului, în timp ce brațul celălalt, și el sprijinit, este tras puțin înapoi, într-o torsiune dintre cele mai plăcute. La picioarele ei se înalță figura, văzută pînă la jumătatea corpului, a tînărului zeu al rîului Orontes. Dar este oare aceasta o alegorie?

Locuitorii de mai tîrziu, foarte superstițioși, ai Antiohiei își spuneau unii altora în șoaptă o legendă. Cînd regele Seleucos, unul din puternicii mareșali ai marelui Alexandru, a întemeiat orașul, se spune că, pentru a i se asigura norocul, s-a hotărît să se aducă o jertfă umană. În mijlocul orașului proiectat, preotul Amphion a jertfit-o, într-o zi dinainte stabilită, la răsăritul soarelui, pe frumoasa fecioară Aimathe, după care figura ei a fost plăsmuită în bronz și înălțată, simbolizînd-o pe Tyhé, ca zeiță a acestui oraș.

În acea splendidă imagine ar trăi deci în continuare chipul unei nefericite fete căzută jertfă, într-o epocă de mare cultură, unei jalnice superstiții și apoi divinizată. Preferăm însă să-i căutăm acestui mit un temei mai inofensiv: adesea sculptorului care trebuia să și-o închipuie pe zeița orașului său i-a putut servi ca model o frumusețe vestită, care însă și-a trăit mai departe viața, fericită și înconjurată de onoruri.

**NOTE**

1. Compoziția mai este numită și *Miracolul de la Bolsena;* este pictată în Camera d'Eliodoro de la Vatican; miracolul — pîinea de la altar din care, în mîinile unui preot incredul, începe să curgă sînge — este o aluzie la tezele lui Luther care neagă credința că, în taina împărtășaniei, pîinea și vinul s-ar transforma în trupul și sîngele lui Hristos. Prezența papei este și ea menită să vină în sprijinul ierarhiei bisericii catolice.
2. Monumentul intitulat *Germania de veghe* (1877—1883) și ridicat pe înălțimea Niederwald, de pe malul Rinului, este opera sculptorului german Johannes

Schilling (1828—1910), autorul, între altele şi al statuii lui Schiller din Viena (1876) şi al monumentului din Triest al împăratului Maximilian al Mexicului (1876).
3. Autorul monumentului este sculptorul german Fritz Schaper (1841—1919).
4. Ridicat la Berlin în 1871, de sculptorul Reinhold Begas (1831—1911), elev al lui Christian Rauch.
5. Autorul monumentului este Kaspar Zumbusch (1830—1913), din şcoala prolificului sculptor münchenez Ludwig Schwanthaler (1802—1848).
6. Operă a renumitului sculptor berlinez Christian Rauch (1777—1857).
7. Karl Kundmann (1838—1919), sculptor vienez din şcoala sculptorului clasicizant Julius Händel (1811—1891) din Dresda.
8. Este vorba de Frederic cel Mare. Monumentul a fost realizat între 1839—1851.
9. Aşa-numitul „Albert Memorial", din parcul Kensington din Londra, a fost conceput de Sir George Scott şi ridicat între anii 1863—76 în cinstea prinţului Albert de Saxa-Couburg-Gotha, prinţul consort al reginei Victoria. Figura prinţului, în bronz, este opera lui J. H. Foley în jurul piedestalului sînt reliefuri înfăţişînd 178 de oameni de cultură dind iferite, perioade, realizate de H. H. Armstead şi J. B. Filip. La colţurile piedestalului se află grupuri reprezentînd agricultura, comerţul, industria şi ingineria, iar pe trepte, la colţuri, alte patru grupe simbolizează cele patru continente: Europa, Asia, Africa şi America.
10. Este vorba de friza Parthenonului reprezentînd în basorelief Panateneele. Această friză, împreună cu cîteva metope, a fost achiziţionată de lordul Elgin în 1799—1803, în vremea cînd era trimis al ţării sale la Poartă, şi vîndută guvernului britanic. Toate piesele sînt expuse în prezent la British Museum.
11. Martin Wagner (1777—1858).
12. Gliptoteca din München, este o construcţie în stil renascentist, al cărei autor este Leo von Klenze (1784—1864).
13. Sînt de menţionat şi sculpturile realizate de Fr. Tieck la Teatrul din Berlin (B.).
14. Friedrich Drake (1805—1882), sculptor berlinez din şcoala lui Christian Rauch. Casa lui din Berlin, de pe fosta Schulgartenstrasse, a fost construită de arhitectul Heinrich Strack (1805—1880); Drake a însuşi împodobit-o cu cariatide. Casa nu mai există în prezent.
15. Tendinţele centrifuge ale provinciilor franceze.
16. Potrivit lui Mercier (Louis-Sébastien), în timpul Directoratului erau la modă şi toasturile închinate unor fiinţe abstracte (B.).
17. Atunci cînd *tendinţa* era pentru el mai importantă decît poezia (B.).
18. *Discordia atentă, străbătînd văzduhul, / aude aceste strigăte înfricoşătoare şi le duce cu ea în infern. / Din*

*acest tărîm sumbru ea aduce pe dată / pe tiranul cel mai crud din imperiul umbrelor, / El vine, Fanatismul îi este numele oribil, / copil denaturat al religiei. . .*

19. Duce de Guise (1550—1588), unul din instigatorii masacrului din noaptea Sf. Bartolomeu, a încercat să-l înlăture de pe tron pe Henric al III-lea. Dar, după o serie de acţiuni reuşite, a fost ucis, la Blois, de garda celor patruzeci şi cinci, credincioşi lui Henric al III-lea.
20. Poem eroicomic al lui Boileau, scris între 1672—1683, care descrie avatarurile unei strane (lutrin), care face de-a lungul a şase cîntece obiectul unor aprige dispute.
21. Persoane implicate în procese: cum spunem astăzi, procesomani.
22. Personificare a justiţiei; ea este mama lui Prometeu şi, cu Zeus, mama anotimpurilor *(hórai)*.
23. În evul mediu, opere teatrale, în care apar presonaje alegorice şi care au un scop moralizator.
24. Opere dramatice care au întotdeauna un sens alegoric, avînd ca teme probleme teologice, filosofice sau vreo istorioară moralizatoare. Calderon a scris 80, din care s-au păstrat 73.
25. Chiar Shakespeare aduce o dată pe scenă „Zvonul", la începutul părţii a doua a lui Henric al IV-lea (B.)
26. Guvernămîntul reginei.
27. Denumirea latină a Marsiliei.
28. Wilhelm Kaulbach (1805—1874), autor, între altele, de fresce pe teme istorice, culturale, biblice, pline de patos teatral, dar lipsite de simţul monumentalităţii.
29. Figurile de pe soclu din Sala dell'incendio.
30. *Suflă inspiraţia divină.*
31. Operă scrisă de Petrarca începînd din anul 1352. În cadrul ei, trei cîntece, „Trionfi d'amore", slăvesc puterea dragostei atottriumfătoare, evocînd iubiri celebre.
32. Frescele din Cappella degli Spagnuoli a bisericii Santa Maria Novella din Florenţa sînt, mai recent, atribuite lui Andrea di Firenze, din şcoala lui Giotto.
33. Atribuite în parte lui Ambrogio Lorenzetti, în parte lui Orcagna, seria de 62 de fresce începute în 1350 în Camposanto din Pisa nu are astăzi o paternitate unanim recunoscută. Acelaşi lucru este valabil şi pentru fresca înfăţişînd „Triumful morţii", la care se referă Burckhardt. Tot ce se poate spune este că ele sînt din şcoala lui Giotto.
34. Opera principală a lui Ambrogio Lorenzetti, pictată între 1337—1339 pentru Palazzo Pubblico din Siena.
35. Se înţelege, al catedralei din Freiburg.
36. Memento: Chatres cu întreaga serie de „Virtuţi" (B.)

37. Unul din regii legendari ai Romei (alături de Numa Pompilius, Tarquinius Priscus ş.a.), a cărui domnie a fost o perioadă de neîntrerupte războaie.
38. Zeiţa războiului.
39. Marcus Claudius Marcellus; a cucerit Siracuza în anul 212 şi a fost ucis în luptele cu cartaginezii în anul 208 î.e.n.
40. Marcus Furius Camillus, mare general şi om de stat roman din secolul al IV-lea î.e.n.
41. Personificarea memoriei; mama muzelor.
42. Sînt toate noţiuni comune: *thémis* înseamnă dreptate; *díke*, dreptate, sentinţă dreaptă; *eunomía*, legea cea bună; *aidós*, respect, modestie; *éleos*, milă, compasiune; *eiréne*, pace; *peithó*, a convinge, a se lăsa convins.
43. Tînăr aristocrat care, în 632 î.e.n., cînd Megacles, un alcmeonid, era arhonte la Atena, a încercat să cucerească cu partizanii săi Acropolea Asediat, a reuşit să fugă, dar partizanii săi, care se refugiaseră în sanctuarul Athenei, au fost scoşi prin şiretenie de acolo şi masacraţi.
44. Timoleon era din Corint; în 365 î.e.n. şi-a ucis fratele, dar şi-a cîştigat mari merite cînd, răsturnîndu-l pe Dionysius II, tiranul Siracuzei, şi învingîndu-i în 339 pe cartaginezi, a restabilit pacea şi ordinea în Sicilia. *Automatia* era considerată a fi zeiţa care-i conduce pe toţi şi pe toate, independent de străduinţele şi meritele fiecăruia.
45. Kypselos: conducător al Corintului în a doua jumătate a secolului al VII-lea î.e.n.; sipetul lui este cunoscut doar din descrierea făcută de Pausanias; pe partea din faţă avea cinci benzi sculptate, unele din lemn de cedru, altele din aur şi din fildeş.
46. *poiné:* ispăşire, pedeapsă
47. Unul din cei mai de seamă sculptori din sec. al IV-lea î.e.n., alături de atenianul Praxitele şi de ionianul Scopas; născut la Sikyon; prietenul lui Alexandru cel Mare.
48. *tyhé:* soartă, noroc şi nenoroc.
49. Împreună cu Zeuxis şi Timanthes, reprezentant de seamă al şcolii ionice sau asiatice din timpul războiului peoponeziac; toţi, maeştri în redarea perfectă a iluziei realităţii concrete.
50. Cel mai important sculptor din grupul lui Scopas.
51. Pictor din şcoala din Sikyon, elev al lui Pamphilos, maestru în arta encausticii.
52. Cel mai mare pictor al antichităţii, născut la Colophon în Ionia, în prima jumătate al sec. al IV-lea î.e.n. A lucrat la Corint, Atena şi la curtea macedoneană.
53. Taddeo Zucchero (1529—1566), reprezentant al manierismului de la Roma, autor de fresce inspirate cînd de Rafael, cînd de Michelangelo.

54. Hans Bock (1550 — cca. 1623), pictor elvețian.
55. *phýsis :* natura fizică ; *areté :* virtute ; *mnéme :* memorie ; *pístis :* credință ; *sophía :* înțelepciune
56. *heimarméne :* soartă
57. Zeiță greacă, fiica lui Coeus și a lui Phoebe ; din dragostea ei cu Zeus s-au născut Artemis și Apollo.
58. Sculptor grec din sec. al III-lea î.e.n. ; unii cercetători îi atribue și Victoria (Nike) din Samotrace.

# SCRISORILE DOAMNEI DE SÉVIGNÉ



15 noiembrie 1887

Cu excepția cîtorva culegeri din antichitate care sînt tipărite și retipărite mai mult pentru uzul specialiștilor, scrisorile Doamnei de Sévigné reprezintă probabil cea mai răspîndită culegere de acest fel pe care o cunoaștem. Publicul are la îndemînă mai multe volume de scrisori ce-i poartă semnătura decît de orice alt autor de epistole. Pînă acum șaptezeci de ani existau în Franța destui oameni care reciteau în fiecare an aceste volume.

Dat fiind că toate împrejurările la care se referă aparțin de mult trecutului și nu mai prezintă un interes în sine, că familiile amintite în scrisori se vor fi stins aproape cu totul, dat fiind mai ales că în prezent și străinătatea împărtășește prețuirea dată de francezi acestei opere, răspîndirea de care ea se bucură nu-și poate găsi explicația decît în valoarea ei intrinsecă. Valoarea aceasta ar putea fi obiectivă, de ordin istoric, legată de epoca respectivă și de moravurile ei; ar putea fi și de ordin estetic, stilistic — ne-am afla adică în fața unui adevărat model de epistolografie. Hotărîtoare însă rămîne pentru toate timpurile numai personalitatea pe care aceste scrisori o revelează. Doamna de Sévigné întrunește toate calitățile de care am vorbit, ultima fiindu-i proprie în cea mai mare măsură. Societatea ei ne va rămîne întotdeauna agreabilă și

ştim că aşa a fost şi pentru contemporanii ei. Scrisorile ei sînt totuşi lipsite de orice intenţie literară; nici un rînd din ele nu a fost scris pentru public. Spontaneităţii şi candorii cu care au fost scrise li se datorează neîntrecuta lor prospeţime; sînt în cea mai mare parte scrisori ale unei mame către fiica sa.

Astăzi nu mai are importanţă faptul că ele ţin de pătura socială cea mai de sus, ale cărei moravuri deveniseră foarte laxe. Franţa era pe atunci ţara cea mai civilizată. O astfel de autoare de scrisori, înzestrată cu toate calităţile amintite, nu ar fi putut apărea în acea vreme nici în Italia şi Spania, aflate în declin, nici în Germania şi Anglia. Se aflau şi acolo caractere eminente, dar nu şi o femeie atît de talentată, capabilă să-şi comunice cu atîta plăcere, eleganţă şi graţie, gîndurile şi sentimentele, contemporană totodată cu epoca clasică a poeziei şi literaturii ţării sale, o epocă în care cuvîntul scris se bucura de o maximă preţuire.

Cititorul de mai tîrziu se orientează desigur cu dificultate în mulţimea de persoane care animă foarte adesea în chip firesc memoriile şi culegerile de scrisori.

Numeroasă este societatea de la curte şi din oraşele franceze în memoriile din epoca ultimilor Valois, în cele ale lui Bassompierre [1], ale ducelui de Guise [2], ale cardinalului de Retz [3], în genere din vremea Frondei [4], în sfîrşit în cele ale lui Saint-Simon [5]. Pentru fiecare dintre autori erau importante o mulţime de persoane, iar în Franţa acelei vremi oricine era sau părea a fi plin de spirit. Şi în scrisorile doamnei de Sévigné apar foarte mulţi oameni; nu vom reţine în ce-i priveşte decît unele trăsături şi cuvinte ce le dezvăluie caracterul. Nici de rudele şi cunoştinţele ei apropiate şi nici de aspectele vieţii ei exterioare nu ne vom ocupa decît în măsura în care acest lucru este strict necesar.

Marie de Rabutin-Chantal s-a născut în 1622 în Bourgogne. Tatăl i-a murit în război, cînd era în vîrstă de un an. Bunica ei dinspre tată,

Françoise de Chantal, una din întemeietoarele ordinului Vizitandinelor [6], a fost socotită, încă în viață fiind, o sfîntă, deși abia Benedict al XIV-lea a beatificat-o și apoi Clement al XIII-lea a sanctificat-o. Doamna de Sévigné vizita, pretutindeni unde se aflau, mănăstirile aparținînd acestui ordin și era socotită de călugărițe o *relique vivante* [7]. În cazul în care ar fi murit la Paris, a cerut să fie înmormîntată la mănăstirea Vizitandinelor.

Descendentul principal al Rabutin-ilor, în linie bărbătească, era discutabilul său văr Roger, conte de Bussy-Rabutin. Scrisorile sale au fost adunate și publicate în mai multe rînduri. Printre ele se află și scrisori către și de la doamna de Sévigné. Este de asemenea autorul unor memorii în parte valoroase. Tinerețea și-a petrecut-o ca militar dezlănțuit pe vremea lui Richelieu; de la participanții la Frondă a deprins vorba și scrisul fără nici o măsură; după un timp i-a apărut și *Histoire amoureuse des Gaules* [8], spre disperarea multor familii. Nu și-a cruțat nici verișoara: „*A défaut de vices, il lui suppose des ridicules . . . qu'elle ait au eu moins le goût de toutes les sottises qu'elle n'a point faites*". [9] Pedeapsa însă nu a întîrziat. În enorma sa vanitate, Bussy nu și-a dat seama la vreme că, o dată cu Ludovic al XIV-lea, bătea un vînt nou. El a compus o epigramă satirică la adresa relațiilor acestuia cu ducesa de La Vallière [10], epigramă pe deasupra fredonată de servitorimea de la castelul Roissy pe aria unui cîntec bisericesc. Dintre atîtea guri sparte, una trebuia să dea de belea. Cînd s-a aflat că regele este supărat, s-au agitat și alții pe care Bussy îi jignise. Nimic nu-l mai putea salva. Au urmat treisprezece luni de întemnițare la Bastilia și apoi exilul pe domeniile sale. Grațierea ce i-a fost acordată mai tîrziu nu l-a repus în favoruri și nici nu i-a restituit averea din trecut. Verișoara însă îl iertase și nu a renunțat cu totul la corespondența cu capul familiei, cu vărul acesta oricum plin de duh; nenorocirile (în text: *malheurs*) ce s-au abătut mai tîrziu asupra lui le-a

privit cu destulă răceală; îi ţinea un fel de predici creştineşti. Bussy a murit în anul 1693.

Dinspre mamă, aparţinea familiei de Coulanges. Dacă a fost ce a fost, de Sévigné o datorează unchiului său Christophe de Coulanges, abate de Livry, educatorul şi salvatorul ei. El, cel pe care ea l-a numit întotdeauna *le bien bon* [11], a lăsat-o moştenitoare şi a ajutat-o cît a trăit.

La vîrsta de 18 ani, în 1644, s-a căsătorit cu Henri, marchiz de Sévigné, care-şi avea domeniile în Bretagne şi care a murit în duel în 1650, după o viaţă furtunoasă. În scrisorile sale îl aminteşte numai o dată, cînd spune că „prea bunul" (în text: „*le bien bon*") a smuls-o din „*abîme*" [12] la moartea soţului.

Din această căsătorie s-au născut doi copii.

Fiul, Charles de Sévigné, foarte înzestrat şi agreabil, „*un trésor de folie*", [13] şi-a trăit viaţa în provincie. Nu s-a bucucrt niciodată de favoruri şi deci nu a putut nici cădea în dizgraţie.

Fiica, bine cunoscută, căsătorită în anul 1669, este contesa de Grignan şi ei îi sînt mai ales adresate scrisorile mamei.

Celui care cunoaşte mai îndeaproape aceste scrisori (în text: „*Lettres*"), va trebui să-i cerem indulgenţă pentru prezentarea lor sumară; s-ar putea să-l contrarieze faptul că dintre atîtea lucruri care l-au interesat şi i-au plăcut, am putut aminti doar foarte puţine. Selecţia noastră nu poate fi privită decît ca fiind foarte subiectivă.

Întrucît din 1653 o viaţă de curte redevenise posibilă, din 1654 o întîlnim şi pe doamna de Sévigné adesea la curte.

La 9 martie 1661 a murit cardinalul Mazarin, care i-a lăsat moştenire lui Ludovic al XIV-lea „*les portraits de toute la cour*" [14].

Doamna de Sévigné trăia pe atunci, datorită abatelui de Coulanges, în condiţii materiale prospere, împreună cu fiul său de paisprezece ani şi cu fiica de treisprezece ani. Ea însăşi era în vîrstă de treizeci şi cinci de ani, era foarte curtată, dar se hotărîse ferm să trăiască numai pentru copii; dorea îndeosebi ca fiica ei să aibă o soartă

mai bună decît a ei. A refuzat de aceea și mai tîrziu cereri în căsătorie, ca în 1685 pe aceea a ducelui de Luynes.

În iarna anului 1664/5 mama și fiica și-au făcut apariția la festivitățile de la curte, care începuseră să aibă loc, în parte la Versailles. Atunci s-a jucat probabil și baletul alcătuit din cinci amazone și păstorițe, printre care fiica ei și Henriette d'Orléans, un balet *„que des siècles entiers auront peine à remplacer et pour la beauté et la jeunesse et pour la danse“*. [15]

Primul grup de scrisori ce s-a păstrat, din anul 1664, se referă la procesul superintendentului finanțelor, Fouquet. [16] Acesta a fost răsturnat, în anul în care Ludovic al XIV-lea a preluat conducerea. Purtarea regelui era menită să arate limpede, o dată pentru totdeauna, celor ce gîndeau și simțeau, cu cine aveau de-a face. Procesul s-a prelungit vreme îndelungată.

Și Fouquet încercase cîndva să se apropie de văduva de Sévigné care însă, drept răspuns la drăgălășeniile lui, îi trimisese cîteva scrisori glumețe.

Acum însă, cînd nimeni nu voia să-l mai cunoască, alături de La Fontaine, s-a interesat de el doamna de Sévigné, care a urmărit zi de zi desfășurarea procesului și a dovedit o capacitate neobișnuită de a înțelege aspectele lui juridice . Scrisorile pe care i le-a trimis lui Pomponne, viitorul ministru de externe, îi vor asigura pentru veșnicie lui Fouquet o anumită simpatie, oricare i-ar fi fost vina. Fouquet și-l atrage și el de partea lui pe cititorul răspunsurilor sale, cărora doamna de Sévigné le împrumuta ceva din claritatea și compasiunea ei.

În anul 1669 fiica doamnei de Sévigné se căsătorește cu contele de Grignan. Atașat mai întîi la curte, acesta deveni în anul 1670 *Lieutenant général au gouvernement de Provence* [17] și ținea astfel curtea în locul guvernatorului Vendome, absent de cele mai multe ori.

Avea dușmani și în provincie, în special pe episcopul Forbin de Marsilia, și la curtea regală,

unde erau mereu necesare intervenţii în favoarea lui.

Mariajul acesta nu s-a dovedit atît de strălucit cît îl dorise mama. Dacă existenţa casei de Grignan a devenit ruinătoare, vinovată de aceasta a fost mai ales împrejurarea că Grignan trebuia să facă la Aix onorurile unui vicerege. La castelul Grignan s-ar fi putut trăi mai economicos; dar şi aici totul se petrecea în stil mare, la aceasta adăugîndu-se şi pierderile la jocurile de noroc; doamna de Sévigné a trebuit de aceea să-i vină în mai multe rînduri în ajutor cu daruri, sume de bani şi prin trecerea unor bunuri pe numele lui.

Cu anul 1670, o dată cu despărţirea de fiica sa, îşi începe cursul imensul fluviu al corespondenţei sale, care se întinde pe o durată de aproximativ douăzeci de ani; în acest interval cele două femei au rămas despărţite în total timp de şapte ani. Din 1690 au fost din nou aproape în permanenţă împreună.

Durerii provocate de despărţire îi datorăm scrisorile şi tot ei îi datorează autoarea lor renumele universal de care se bucură. Dacă ar fi scris romane, le-ar mai citi doar istoricii literari.

Relaţia ei cu fiica reprezintă un capitol foarte important şi cu totul special: „*Vous ne sauriez croire combien vous faites toute la joie, tout le plaisir et toute la tristesse de ma vie*" [18].

În schimb e nedreaptă cu fiul ei, deşi-i cunoaşte valoarea, şi nici nepoţilor nu le arată mai multă consideraţie.

Dorul de fiică-sa îşi găseşte expresia în formulări de o nesfîrşită bogăţie. Sentimentul acesta este atît de puternic încît repetarea lui nu e niciodată resimţită ca atare. După o vreme mama începe să vadă în despărţirea de fiica ei o ispăşire ce i-a fost hărăzită prin graţia divină. Şi totuşi, cînd erau împreună, se torturau reciproc, poate tot din dragoste, stîrnind comentarii indiscrete din partea celor cu aşa-zisă experienţă de viaţă.

Fiica era o fire patetică, iubea *„les grandes douleurs"* [19] și era o adeptă a lui Descartes. Mama în schimb era mult mai blajină și era plină de umor. Simțul acesta al umorului se transmisese doar fiului ei. Despre cartezianism, cu care îi umpleau capul și alții, spunea: *„Je veux apprendre cette science comme l'hombre, non pas pour jouer, mais pour voir jouer"*. [20] Nu știm dacă a reușit măcar atît.

Pînă la urmă nepoții i-au făcut totuși mari bucurii. Tînărul marchiz de Grignan s-a distins încă la vîrsta de șaptesprezece ani în războiul franco-german; la optsprezece ani lua cu asalt un castel de pe Mozela: *„Ce marmot! Dieu le conserve!"* [21] iar bunică-sa îl introducea între timp la Paris în viața de societate. Pauline, viitoarea Madame de Simiane, deveni secretara mamei sale. Bunica vedea de departe cum se maturizează și evoluția ei i-a adus cele mai mari bucurii din ultimii ei ani de viață petrecuți în Provence. A murit la castelul Grignan în aprilie 1696, în vîrstă de șaptezeci de ani.

Îi vom reda în cele ce urmează viața, pornind nu de la mărturiile altora, care sînt de altfel pline de admirație, ci de la propriile ei cuvinte.

La începutul corespondenței cu fiica sa, mama avea patruzeci și patru de ani și părul îi era deja alb. Era însă și a rămas mult timp după aceea *„la mère beauté"*. [22]

Știm cum arăta doamna de Sévigné din portretul lui Mignard[23]; era foarte atrăgătoare. A reușit să-și păstreze deplină frumusețea: *Il n'y a rien de si aimable que d'être belle; c'est un présent de Dieu qu' il faut conserver"*. [24] Dar adăuga observația: *„Quand on n'est plus jeune, c'est alors qu'il faut se perfectionner et tâcher de regagner par les bonnes qualités ce qu'on perd du côté des agréables ... Je veux tous les jours travailler à mon esprit, à mon âme, à mon coeur, à mes sentiments"*. [25]

La Rennes, în mijlocul întregii nobilimi din Bretania (1680), simte dorința de a pleca și de a se retrage: *„On m' honore trop; je suis extrê-*

*mement affamée de jeûne et de silence*.[26] Dar oamenii nu se mai puteau despărți de ea; nu ne spune că ea era cea care-i ținea laolaltă, dar în călătorii cei din societatea ei își amînau de obicei plecarea cu încă o zi: „*Car la bonne compagnie est de fort bonne compagnie*". [27]

Sănătatea i-a fost bună vreme îndelungată. Bolnavă de două ori, s-a restabilit perfect. În 1680 scria: „*Ma santé me fait honte, il y a quelque chose de sot à se porter aussi bien que je fais*". [28] În 1687 spunea același lucru; era îngrijorată doar că lucrurile ar putea merge așa la nesfîrșit. În cel de-al 64 an al vieții glumea: „Cînd mîncăm pîine cu unt, în mușcătura fiului meu se văd toți dinții, dar tot așa se văd și în a mea". Cu numai un an înainte de moarte, se simte mai sănătoasă decît oricînd. A murit de vărsat.

Se îmbină la ea în gradul cel mai înalt o ținută perfectă și o dăruire spontană, generoasă, dar cu măsură. Aspiră în permanență spre perfecțiune: „Dacă aș putea trăi două sute de ani, aș deveni cea mai desăvîrșită persoană din lume". — „Mă îndrept cu ușurință și acum, cînd sînt în vîrstă, încă mai ușor decît înainte". Cînd a luat cu ea la Rochers, reședința din Bretania, o slujnică dezagreabilă, iată ce scria: „Vreau să văd pînă unde merge capacitatea mea de a mă acomoda! Ce treabă ar fi, dacă n-aș putea să trăiesc decît cu oamenii care-mi sînt pe plac!"

Este conștientă de excepționala ei sociabilitate: „*Je crois en vérité que personne n'a plus de facilité que moi dans le commerce de la vie civile*".[29] Cine erau cei pe care-i frecventa? Cu excepția unor vizite de curtoazie făcute lui Louvois [30] și Colbert [31] pentru probleme de familie, n-a cerut nimănui nimic, ci era ea cea solicitată. În societatea ei se aflau și oameni răi și oameni de spirit, vărul ei Bussy, apoi „*le coadjuteur*", [32] anume cardinalul Retz, care-și plătea acum într-un chip nemaiauzit enormele sale datorii și-și redacta la Commercy memoriile, părînd a se pocăi, dar dîndu-și frîu liber cînd scria, apoi La Rochefoucauld, însoțit în permanență

de Madame de La Fayette, autoarea romanului „*La Princesse de Clèves*", văduva lui Scarron [33] înainte de a deveni Madame de Maintenon [34], despre care Madame de Sévigné spune că are „*l'esprit aimable et merveilleusement droit*"; [35] i-a văzut adesea pe Corneille și Boileau și, pare-se, nu de puține ori și pe Racine. Îi cunoștea personal pe toți cei de la curte, din diverse perioade, apoi pe Pomponne, în prezența căruia spunea că îți face plăcere să vorbești. De la amvon îl asculta îndeosebi pe Bourdaloue [36].

Arta de a se comporta în societate și mai ales de a rezista o definește în cuvintele: „*Il faut ôter l'air et le ton de compagnie le plus tôt qu' on peut, et faire entrer les gens dans nos plaisirs et dans nos fantaisies; sans cela il faut mourir; et c'est mourir d'une vilaine épée*". [37] Nu cu oricine se putea face aceasta, dar cine era în stare „*à entrer dans les plaisirs et les fantaisies de Madame de Sévigné*", era pur și simplu fermecat. Unii simțeau că societății pariziene i se fură ceva cînd doamna de Sévigné pleacă pe domeniile sale. Mme de La Fayette nu numai că a amenințat-o o dată că rupe prietenia cu ea dacă nu se întoarce de la Rochers, dar i-a spus și că la Rochers va cădea bolnavă și chiar va muri, „*et que mon esprit baissera*". [38] Asta era chiar prea mult. Mme de Sévigné i-a răspuns printre altele că nu este deloc bolnavă, nu se simte îmbătrînită și slabă la minte și că speră că prietenia dintre ele se va păstra în ciuda tuturor amenințărilor.

Nobilimii provinciale, căreia-i aparținuse și ea mai înainte, îi spune pe față părerile. La Vitré, la Consiliile generale ale Bretaniei, declară „*Il est plaisant ici, le prochain, particulièrement quand on a dîné*" [39]. Firește ducesa de Chaulnes își trimite după ea la Vitré gărzile să o readucă, spunînd că prezența ei este absolut necesară „*pour le service du Roi*". [40]

Foarte nostim este caracterizat avantajul proastei societăți față de cea bună: cînd scapi de prima răsufli ușurat și ai un sentiment pozitiv, de reală plăcere; în schimb „*les gens qui plaisent*,

*vous laissent comme tombé des nues; on ne sait plus comment reprendre le train de sa journée*" [41]; așa ceva nu se întîmplă, firește, prea adesea.

Glumele ei sînt plăcute și chiar micile ei răutăți sînt pline de grație. Pe cînd călătorea în Bourgogne, îi ies în cale litierele cuplului Valavoire. Toată lumea coboară, Valavoire o sărută pe Mme de Sévigné, „*et a bien pensé m' avaler, car il a, comme vous savez, quelque chose de grand dans le visage*" [42].

În legătură cu marea vizită de curtoazie făcută în 1680 la Rennes scrie: „*Je trouvai d'abord trois ou quatre de mes belles-filles* [43]; adică doamne cărora fiul ei le făcuse o curte asiduă, dar cărora le dorește alți bărbați decît tocmai pe fiul ei. De fapt lui îi dorește o altfel de soție decît ele. Președintelui Moulceau, care se văita că devenise bunic încă din tinerețe, îi adresează consolarea: „*Paete, non dolet*!" [44]

Prietenilor săi le rămînea credincioasă și cînd se îmbolnăveau sau deveneau infirmi — aceasta era o latură foarte serioasă a sociabilității sale. Într-un loc se lamentează; „La ce e bună sănătatea mea? *à garder ceux qui n'en ont point.*" [45]

Pentru cunoașterea atmosferei ce domnea în înalta societate din acea vreme și a condițiilor de conviețuire în cadrul ei, doamna de Sévigné este o sursă de prim ordin. Ea știe să caracterizeze în numai cîteva rînduri personalități și situații și vede unde apar fisurile, care le sînt slăbiciunile. Nu contenește a-și arăta nemulțumirea față de jocurile de noroc, *la ballette, le reversi.*

Instructive din punct de vedere al istoriei culturii ne par a fi, în scrisorile sale, patosul unei societăți deopotrivă nervoase și sentimentale, nevoia de emoții pe care aristocrația altor țări nu o simțea încă într-atîta. Așa era nevoia de compasiune, ca, de pildă, în cazul verișoarei regelui, marea ducesă de Toscana, pe care soțul o pierduse: „*L'on se fait une belle âme de la plaindre et de la louer*" [46]. Cu prilejul unor decese, ca acela al lui Turenne, [47] doliul și formele în care se manifestă capătă în Franța aristocratică asemenea

proporții încît la înmormîntarea lui la St. Denis chiar și poporul începe să plîngă și să se vaite fără să știe bine de ce. Și doliul pentru alte persoane decedate are ceva afectat, este în mod oficial exagerat. La moartea tînărului conte de Guiche din lagărul lui Turenne, jalea este generală în marile familii și doamna de Sévigné îi scrie în această atmosferă fiicei sale, de la care, din Grignan, îi ajunge un ecou al tuturor acestor lamentații. Dar poșta mergea încet pe atunci și în răspunsul ei mama îi scrie: „Nimeni nu se mai gîndește pe aici că a existat pe lume un Guiche; ce ne-am face dacă ne-am lăsa absorbiți într-atîta de fiecare caz în parte?"

În ce măsură este însă doamna de Sévigné „*historien*", ce importanță se poate da afirmațiilor ei despre fapte exterioare? În problemele politice, mai ales în timpul războiului, ea se alătură cu totul optimismului oficial și împărtășește orbește iluziile generale, prescrise într-un fel; aceeași atitudine o are și față de revoluția engleză din 1688 și de șansele politice legate de ea. Despre toate acestea se primeau în Franța numai rapoarte false. În rău famatele „*Affaires des poisons*" [48], scrisorile ei sînt utile doar pentru impresiile pe care le conțin, nu prin date despre desfășurarea evenimentelor. Cum s-au petrecut lucrurile știm astăzi mult mai exact pe bază de documente. Mme de Sévigné le-a văzut mergînd la moarte pe doamnele Brinvilliers și Voisin. Olympe Mancini, contesă de Carignan-Soissons, era pe atunci plecată: „*Il n'est rien de tel que de mettre son crime ou son innocence au grand air*". [49] Dintre anecdotele pe care le povestește este vestită cea privitoare la previziunea cu trei săptămîni înainte a morții marelui Condé. [50]

Despre Ludovic al XIV-lea și despre curtea lui scrisorile ei conțin o mulțime de știri și de impresii. Cu regele a vorbit încă în luna februarie 1689 la St. Cyr, cu prilejul prezentării lui „Esther" [51], cînd regele a venit unde ședea ea și a întrebat-o dacă i-a plăcut piesa. Ea și-a păstrat pe deplin „*la contenance*" [52] și, cînd regele s-a

îndepărtat a devenit *„l'objet de l'envie"* [53]; doamnele Condé și Maintenon veniră și ele să-și arate în cuvinte prietenia: *„Je répondis à tout, car j'étais en fortune"* [54]. Pe rege însă trebuie să-l fi cunoscut și judecat mai de mult. Nu este însă vina ei că omul acesta a putut atrage în orbita și slujba lui întreaga Franță aristocratică. Cu fiica ei va fi vorbit deschis despre Ludovic al XIV-lea, dar este inutil să căutăm în scrisori ce gîndea ea cu adevărat despre el. Era o vreme cînd orice scrisoare putea fi deschisă. Cunoștea bine curtea, cu toată mizeria ei aurită, cu toți nobilii pe care regele i-a ruinat punîndu-și-i în slujbă cu tot ce implica aceasta pentru ei pe plan social; totuși la 31 mai 1680 scria că i-ar fi plăcut să aibă o slujbă la curte: *„C'est un grand plaisir d'être obligé d'y être, d'y avoir un maître, une place, une contenance; que pour moi, si j'en avais une, j'aurais fort aimé ce pays-là ..."* [55] Vorbele rele ce se spun despre curte i se par a semăna cu cele ale lui Montaigne despre tineret. Pînă tîrziu s-au făcut demersuri pentru a i se găsi un loc la curte. Relatările ei despre ce se petrecea acolo, îndeosebi despre mersul aventurilor amoroase ale regelui sînt prețioase pentru că redau exact trăncănelile curtenilor; era tot ce putea ști, numai că multe nu se confirmau și trebuia să facă ulterior retractările necesare.

Să trecem acum de la descrierile lumii exterioare și oficiale la viața și lumea ei lăuntrică.

Buna ei dispoziție aproape permanentă avea la bază starea bună a sănătății, stăpînirea ei de sine și bunăvoința față de cei din jur. Părerile ei generale despre viață sînt, în schimb, independent de momentele și situațiile prin care a trecut, destul de sumbre.

Cu doamnele de La Fayette și La Rochefoucauld are uneori convorbiri atît de triste încît „nu mai rămîne decît să sune clopotele de înmormîntare". Dacă chibzuiești bine, viața e dură și oribil de plină de amărăciune. Toate *„philosophies"*, adică teoriile ce propun renunțarea, sînt bune numai cînd nu ai nevoie de ele. Dacă mi

s-ar fi cerut părerea, aș fi preferat să mor în brațele doicii mele; aș fi fost astfel cruțată de multe necazuri și aș fi ajuns cu siguranță în cer. „*Mais parlons d'autre chose*“ [56]. Iar la sfîrșitul vieții, în 1695/6, scrie: „În ce mă privește, nu mi-aș fi dorit o viață atît de lungă: *Il est rare que la fin de la vie n'en soit humiliante*“ [57]. O voce însă îi spune: „*Il faut marcher malgré vous*“ [58]. Pînă la urmă nu-i rămîne decît să se supună lui Dumnezeu: „*Tout est mieux entre ses mains qu' entre les nôtres*“ [59].

Ce putem spune despre religiozitatea ei? Era un om de lume, dar meritul ei suprem este de a fi fost, în această situație, cum a fost: un om de lume plin de ingenuitate. Mediul în care a trebuit să trăiască împreună cu ai săi a învățat-o că este înțelept să nu facă nimic ieșit din comun, să nu fie nici „*dévote*“ nici jansenistă [60]. Nu a mers pînă a se lăsa condusă în toate de vreun preot. Dar avea un simț evident pentru ceea ce era autentic religios, fie în trecut (în istoria bisericii), fie în mediul său. Nu era cîtuși de puțin frivolă. Cei pe care îi venera în cel mai înalt grad erau totuși janseniști: Arnauld d'Andilly, Pomponne și ai săi.

Se ducea în fiecare zi la slujba religioasă și se spovedea cu regularitate. Dar nici unul din confesori nu a avut asupră-i o influență. Că și la spovedanie vanitatea omenească putea avea un rol, ne-o spune în cuvinte demne de la Rochefoucauld: „*On aime mieux dire du mal de soi, que de n' en point parler*“. [61]

Manifestările exterioare ale cultului nu-i fac prea mare impresie. Mătăniile mai mult îi distrag atenția decît o ajută să se reculeagă. În sudul Franței îi displace agitația pelerinilor și a penitenților (în text: „*pénitents*“). Ce dorește este un catolicism rafinat; predicatorul ei predilect este Bourdaloue și îi apostrofează pe propovăduitorii fără talent ai postului, cu care trebuie să se mulțumească în Provence. Este însă o catolică convinsă: „*Je sais bien ma religion et de quoi il est question*“. [62] Abolirea edictului din Nantes [63] o

lasă rece sau cel puțin lasă să se creadă acest lucru în scrisorile ei. Și fiindcă în vremea aceea „fiecare devenise misionar“, și ea a convertit la catolicism pe un funcționar hughenot de la St. Malo, asigurîndu-l „pe cuvîntul ei de onoare“ că adevărata religie este catolicismul. Vorbind despre o doamnă hughenotă care trebuia conververtită scria: „*Il y a plus d'affaire à devenir chrétienne qu'à se faire catholique.*“[64]

Între timp problema relației dintre viața mondenă și Dumnezeu continua să rămînă deschisă. Arnauld îi spune „*que j'etais une jolie payenne*[65] și că ar trebui să mă convertesc.“ Într-o bună zi spune: „Je *ne suis ni à Dieu ni au diable*“.[66] Și mai adesea ajunge aproape la disperare constatînd că, oricît s-ar strădui, nu simte nici o „*dévotion*“.

După ce l-a avut ca oaspete pe un preot bătrîn și cuvios, mărturisește „*C'est un saint, mais je ne suis pas sainte, et voilà le malheur.*“[67] O frămîntă puternic problemele privitoare la libertate și necesitate, la predestinare, la faptul că Dumnezeu admite existența răului în lume și caută necontenit un răspuns la aceste întrebări. Despre tunul care l-a ucis pe Turenne spune: „*Je vois ce canon chargé de toute éternité*“.[68]

Cu vremea o cuprind și gîndurile despre moarte și eternitate.

La patul de moarte al unei rude evlavioase, pe care o adora, Saint Aubin, o năpădește sentimentul că: „*C'est avec de telles gens qu'il faut apprendre à mourir*“.[69] Și, cu puțini ani înainte de propria-i moarte, declară: „*Je vis dans la confiance, mêlée pourtant de beaucoup de crainte*“.[70]

În toată ultima parte a vieții a căutat să-și hrănească spiritul și sufletul cu tot ce era mai elevat.

Ca lectură îi mai place încă să asculte romane precum *Cleopatra și Pharamond* de Calprenède [71]; își face însă singură reproșuri cînd constată că încă îi mai place cîte ceva din ele. Este convinsă că pentru ea adevărata hrană a spiritului o reprezintă operele mari și renumite din litera-

tura tuturor timpurilor, creațiile poetice și deopotrivă cele care prezintă cele mai importante perioade ale istoriei universale și ale istoriei ecleziastice. Ar vrea să-i inculce și fiicei sale asemenea convingeri. Dar Mme de Grignan nu avea perseverența ei: „*J'achève tous les livres et vous les commencez*“ [72], îi scrie maică-sa. Doamna de Grignan iubea în schimb mai mult filosofia: „*Les choses abstraites vous sont naturelles, comme elles nous sont étrangères*“.[73] N-a putut fi însă în nici un fel convinsă să citească de la un capăt la altul vreun mare tratat de istorie.

Printre poeții vremii sale, pe care Doamna de Sévigné îi cunoștea personal, prețuirea ei maximă merge către Corneille, față de care Racine i se pare a fi mult mai prejos. Este aproape impardonabilă cînd scrie despre Racine: „*Qu'il passerait avec le café*!“[74] Il admira enorm pe La Fontaine pentru fabule (în text: „*Fables*“), mai puțin pentru ale sale „*Contes*“. Boileau se bucura de toată stima ei. Despre Molière vorbește surprinzător de puțin.

În ce privește literatura din trecut, știa ceva latină și cunoștea bine italiana, pe care o cultiva „*pour entretenir noblesse*“,[75] căci italiana era încă un semn al distincției. Citea foarte multe traduceri: dialogurile lui Platon și Lucian, Virgil, Ovidiu, Tacit, Plutarh, chiar cuvîntările lui Quintilian, apoi *Războiul evreilor* al lui Josephus.[76] Dintre părinții bisericii îl citea pe Sf. Augustin, cel puțin scrierea acestuia despre predestinare, citea apoi predicile lui Ioan Hrisostomul, precum și opere mai noi, ca acelea ale lui Fléchier [77] și Maimbourg,[78] referitoare la istoria veche a bisericii și la Teodosie cel Mare.

Pentru evul mediu, cel puțin pentru cel francez, știm că avea la îndemînă pe Mézeray,[79] care mergea de la Pharamond [80] la Henric al IV-lea, o istorie publicată in folio, format de care nu se speria. Nu alegea doar cărți drăgălașe cu cotorul aurit.

A citit o istorie a cruciadelor și a încîntat-o Anna Comnena. Apoi o *Vie de St. Louis*, probabil

o prelucrare după Joinville.[81] Voia să cunoască în amănunt secolul al XIV-lea, cînd s-a urcat pe tron dinastia de Valois.

Pe lîngă istorii ale Reformei și ale secolului al XVI-lea, mergînd pînă la cea a lui Davila,[82] îi întîlnim pe autorii francezi: Commynes,[83] Montaigne, „mon ancien ami", într-un citat mai ascuns și pe Rabelais, și, alături de literatura laică a secolului al XVII-lea, cărțile de la Port Royal [84] și, cu maximă venerație, Pascal.

În timpul șederii sale din vara anului 1680 la Rochers are în cabinetul său o bibliotecă aleasă, cu patru *tablettes* pentru următoarele materii: *„Dévotion"*, *„Histoires"*, *„Morale"*, *„Poésie et Mémoires"*; dar *„les romans sont méprisés et ont gagné les petites armoires"*.[85] Ultimele noutăți ale zilei le privește mai degrabă cu neîncredere. Ce scrie fiicei sale despre cărțile citite nu este critică sau *esprit*, ci fie doar simple mențiuni, fie cîteva rînduri de recomandări entuziaste.

Dar alături de lectură (în text; *lecture*), era adesea vreme îndelungată ocupată cu probleme materiale, așa-numitele afaceri, pentru care femeile franceze sînt deosebit de bine dotate. Pentru ele o pregătise bine *„le bien bon"*, care, cît a trăit și a fost sănătos, a ajutat-o în tot felul. Știa să încheie contracte de arendă, să intenteze și să cîștige procese, să vîndă grîne ș.a. Erau probleme de viață; o dată și-a părăsit brusc reședința de la Paris, probabil pe cea din Hôtel Carnavalet, și a trebuit să stea un an întreg la Rochers pentru a repune în ordine treburile încurcate ale fiului și nurorii sale și ca să trăiască mai ieftin: *„manger mes provisions"*.[86] Căci, pe lîngă ruina care amenința în permanență casa Grignan, nici familiei de Sévigné nu-i mergea mai bine. Prima problemă era cea a marilor cheltuieli impuse de funcțiile deținute. Fiul și fiica ei nu erau nici ei prea chibzuiți, iar în ce-i privește pe cei din familia de Grignan, ei trăiau în mare fast și pe deasupra practicau jocurile de noroc; au pierdut astfel avere după avere. Sărăcit de așa-zisele războaie glorioase, regele

nu mai plătea nici el decît sporadic soldele (în text: *pensions*). Mai mult încă, în Bretania, unde se aflau domeniile les Rochers și altele, bîntuiau răscoalele țărănești, care au atras după sine campanii punitive, încă mai păgubitoare decît înseși răscoalele.

Starea economică a acestei case ar constitui o poveste tristă și plină de învățăminte. După ce mama sacrificase totul pentru fiica și fiul ei, ultimele rînduri pe care le scrie la 3 februarie 1695 despre toate acestea sînt: „*Je mourrai sans aucun argent comptant, mais aussi sans dettes ; c' est tout ce que je demande à Dieu, et c'est assez pour une chrétienne*".[87]

I-au rămas încă moșiile pe care n-a putut sau n-a vrut să le vîndă și plăcerile simple pe care ele le ofereau: bucuria copacilor și a plantațiilor, a frunzișului auriu al toamnei, a cerului din asfințit și a norilor cu formele lor schimbătoare, în sfîrșit a nopților cu lună. În Bourgogne avea străvechiul Bourbilly, „*le château de mes pères*",[88] al Rabutin-ilor, cu pajiștile lui frumoase, cu pîrîul și moara pitorească. În Bretania castelul Sévigné din Rennes este amintit doar în treacăt; cu atît mai mult însă ni se vorbește despre les Rochers, așezat spre granița cu Anjou și în apropiere de vărsarea fluviului Loire. Doamna de Sévigné replantase aici, încă pe vremea cînd trăia soțul ei, o parte din terenuri și a ajuns să vadă copacii pe care-i sădise crescînd înalți de 12—15 metri; le punea la fiecare plăcuțe cu inscripții latinești și italienești. De cîte ori venea acolo, planta alte terenuri: *le mail, le cloître, le labyrinthe*[89]. Se jeluiește cînd fiul său a pus să se taie pe domeniul de la Buron superbi copaci bătrîni, pentru a-i vinde doar cu 400 de pistoli, „din care într-o lună nu va mai rămîne nici un bănuț (în text: *sou*). Și apoi mai era pădurea, le Bois des Rochers. Este locul ei de plimbare; merge cu bastonul, însoțită doar de slujnica Louison. Îi place : „*L'aimable serein, le plus ancien de mes amis ...*" „*La solitude de l'entre-chien-et-loup*".[90] O dată, cînd era în convalescență,

i-au fost interzise plimbările noaptea, la lumina lunii: „*Je ferme les yeux en passant devant le jardin pour éviter la sensation*".[91] Cînd își petrecea acolo o iarnă, scrie la 4 decembrie 1689: „*Ne vous représentez point que je sois dans un bois obscur et solitaire avec un „hibou" sur ma tête: ... rien ne se passe si insensiblement qu'un hiver à la campagne: cela n'est affreux que de loin*".[92]

Oamenilor de la țară, a căror răzvrătire o trăise, le găsește totuși calități, despre care nimeni nu vorbea pe atunci: „*Je trouve des âmes de paysans aimant la vertu comme naturellement les chevaux trottent*",[93] cuvinte care, cu toată formularea glumeață, îi fac cinste.

În călătoriile sale, orizonturile devin mai largi și privește cu încîntare frumusețile peisajului; savurează ca puțini alții, și cu siguranță ca nici una dintre femeile vremii sale, priveliștea ținuturilor de pe Sena și Loara inferioară și admiră cum se conturează în depărtare Mont-Saint-Michel. Vederea ce i se oferă de la înălțimea castelului Grignan, departe peste Languedoc și Provence, dominată de Mont Ventoux, îi inspiră cuvinte care merită să intre în literatură: „*J'aime fort tous ces amphithéâtres!*"[94]. Chiar în vreme de iarnă la Grignan, cînd suflul crivățului (*bise*) îngheață Ronul din vale și călimările din cameră și nu respiri decît zăpadă, scrie: „*Nos montagnes sont charmantes dans leur excès d' horreur*"[95] și ar dori să fie pe acolo un pictor „*pour bien représenter l'étendue de toutes ces épouvantables beautés*".[96] De-abia în epoca noastră însă munții înzăpeziți au devenit un subiect important, și nu doar accesoriu, pentru pictură; dorința ei venea prea devreme.

Ar fi tentant aici să spunem cîte ceva și despre cum călătorea doamna de Sévigné. Căci tot ce povestește, tot ce observă este plin de prospețime, de spontaneitate. Trebuie însă, timpul fiind scurt, să renunțăm la acest capitol, ca și la cel privitor la medicină, domeniu în care părerile ei completează și întăresc tot ce știm de la Molière. Era epoca în care medicii își com-

puneau o poză mai gravă decît oricînd; lumea însă îi considera tot nişte şarlatani. „*J'ai vu*", scrie doamna de Sévigné în 1876 de la Paris, „*les meilleurs ignorants d'ici*" [97]. Fiecare îi dă alt sfat şi ea nu ascultă de nici unul. La Vichy spune că numai dacă îi vezi, nu-ţi mai vine să te dai cumva pe mîna lor şi speră că oamenii de valoare care au făcut-o se vor însănătoşi, în ciuda tratamentului pe care li-l aplică. Fireşte, doftoricesc străini, englezi, dar şi capucini şi persoane particulare. La patul de moarte al lui La Rouchefoucauld prietenii şi familia sînt unii pentru *frère Ange*, alţii pentru aşa-numitul englez, căruia i se permite pînă la urmă să administreze bolnavului mixtura sa: în ziua următoare bolnavul îşi dă sufletul. Prinţesa de Tarente ştie să pregătească mixturi rare şi preţioase şi vindecă o mulţime de oameni; Mme de La Fayette bea fiertură de viperă şi, minune, după ce acestor tîrîtoare li s-a tăiat capul şi coada şi au fost jupuite şi de piele, ele se mai mişcă totuşi, „ca vechile pasiuni". Pentru leacuri de casă dintre cele mai curioase, pentru cure simpatetice are cuvinte de laudă: „*Riez-en, si vous voulez*".[98] Interesant este şi creditul tot mai mare acordat de la scrisoare la scrisoare noilor delicatese — cafeaua, ceaiul şi ciocolata.

Ar mai fi ceva de spus, după toate acestea, despre condiţiile în care se corespunda, despre poştă, instituţia care transmitea scrisorile.

Aici, din ordin secret, scrisorile erau în permanenţă interceptate; funcţionarii, insolenţi şi lipsiţi de simţ moral prin însăşi funcţia lor, nu-şi mai îndeplineau doar îndatoririle lor stricte, ci-i şi şantajau probabil pe trimiţătorii intimidaţi şi enervaţi ai scrisorilor. Cele mai mari doamne îşi angajau comisionari proprii pentru a le duce prietenilor misivele. Plină de ciudă, doamna de Sévigné se adresează astfel funcţionarilor despre care ştia că-i vor deschide scrisoarea: „Messieurs, lectura nu vă face nici o plăcere, dar celor care corespondează le faceţi în schimb multe

neplăceri; fiţi buni şi închideţi măcar scrisorile la loc, ca să poată ajunge la adresă!"

O mare doamnă, care se afla într-o poziţie suficient de înaltă, îndrăznea chiar să scrie: Miniştrii n-au decît să ordone să fie deschise scrisorile; îşi vor citi „propria lor ocară". Era cumnata regelui, Elisabeth Charlotte a Palatinatului, ducesă de Orléans. Din punct de vedere istoric corespondenţa sa este mult mai importantă decît cea a doamnei de Sévigné. Ca femeie şi rudă, era tot atît de cinstită. Stilurile lor contrastează într-atît încît este aproape amuzant să urmăreşti deosebirile dintre ele. Cel al doamnei de Sévigné este pură eleganţă franceză, al ducesei o nemţească vorbită în Palatinat, de o inconfundabilă originalitate. Doamna de Sévigné îi făcuse în anul 1672, curînd după sosirea ei, o vizită de curtoazie şi a scris atunci: „*Je trouvais Madame mieux que je ne pensais, mais d'une sincérité — charmante*".[99] A vorbi deschis era principala plăcere a Elisabethei. Era fără jenă, ca un soldat de cavalerie.

Mai apoi prinţesa de Tarente, născută de Hessa şi mătuşa Charlottei Elisabeth, i-a comunicat doamnei de Sévigné cîteva din scrisorile acesteia, traducîndu-i-le şi explicîndu-le. În schimb, după cîte se pare, Elisabeth Charlotte nu ştia nimic despre corespondenţa marii sale contemporane, iar culegerile tipărite nu le-a mai apucat. Prima a fost tipărită abia după treizeci de ani de la moartea doamnei de Sévigné.

Atunci a devenit cunoscută în întreaga Franţă o autoare, care ştie să scrie pînă şi despre starea vremii cu atîta candoare, încît ce scrie poate fi citit şi astăzi. Au trezit admiraţie numeroasele caracterizări şi portrete schiţate în cîteva cuvinte atît de bine, încît omul întreg îţi apare în faţă. Literatura franceză, naţiunea franceză s-au îmbogăţit cu o personalitate care face acum parte integrantă din patrimoniul lor.

Scrisorile ei circulau mai de mult în cerc intim şi ecouri ale admiraţiei pe care o stîrniseră au ajuns pînă la ea. Avea însă o părere modestă

despre această activitate a ei: „*Mon style naturel et dérangé ...*" „*Vous savez que je n'ai qu'un trait de plume ; ainsi mes lettres sont fort négligées, mais c'est mon style, et peut-être qu'il fera autant d'effet qu'un autre plus ajusté*".[100] Scria acestea într-o misivă adresată unui episcop; scrisorile pe care le trimitea lui Bussy exprimă însă intenții mai precise.

Cînd a trebuit o dată să dicteze, din cauză că mîna i se tumefiase, lui Corbinelli [101], i-a spus: „*Que je n'ai point d'esprit quand je dicte*".[102]

Altfel scrie fără vreo oprelişte şi nu se teme să-şi dea drumul; numeşte aceasta „a da calului frîu liber". Fraze articulate cu simplitate, de o frumusețe necăutată, se înșiră una după alta, dominate toate de o mare personalitate.

O veche întrebare este dacă doamna de Sévigné este „*imitable*" sau „*inimitable*". Ea a avut în mod incontestabil o influență asupra stilului epistolar al înaltei societăți și, mai tîrziu, chiar ultima parte a scrisorilor lui George Sand n-ar suna cum sună dacă nu ar fi existat doamna de Sévigné. Zadarnic ar fi însă să încerce cineva să o imite și să facă impresia pe care ea a făcut-o. Mme de Sévigné este unică. Dicțiunea ei ne poate însă sluji ca model.

Şi oricine simte că franceza lui a cam ruginit, va citi cu mare folos cîteva volume ale acestei corespondențe care este un ecou pur al conversației, dar ce conversație!

**NOTE**

1. François de Bassompierre (1579—1646), mareșal al Franței și diplomat trimis cu misiuni în Anglia, Italia, Elveția; închis zece ani la Bastilia, sub acuzația de a fi conspirat contra lui Richelieu.
2. Henri al II-lea de Lorraine, duc de Guise (1614—1664).
3. Paul de Gondi, cardinal de Retz (1618—1679), om politic și scriitor francez; a avut un rol important în tulburările Frondei, ca șef al partidului de opoziție.
4. Războiul civil din Franța din anii minoratului lui Ludovic al XIV-lea, provocat mai ales de politica

financiară a lui Mazarin. A avut două etape: Vechea Frondă (1648—1649) şi Tînăra Frondă (1649—1653).
5. Louis de Rouvroy, duce de Saint-Simon (1675—1755), autorul unor celebre „Memorii".
6. Membre ale ordinului religios al Vizitaţiei (întîlnirea Fecioarei Maria cu Sf. Elisabeta), întemeiat de François de Sales şi de baroneasa de Chantal în 1610 la Annecy în Savoia.
7. relicvă vie.
8. *Istoria amoroasă a Galilor*
9. „În lipsă de vicii, o bănuieşte de trăsături ridicole... că ar fi avut cel puţin înclinarea de a face toate prostiile pe care nu le-a făcut".
10. Louise de la Baume Le Blanc, ducesă de La Vallière (1644—1710), favorita lui Ludovic al XIV-lea.
11. prea bunul
12. „abis"
13. „o comoară, o dulceaţă de băiat"
14. „portretele întregii curţi" (citat din memoriile lui Roger de Bussy-Rabutin)
15. „pe care secole întregi cu greu îl vor putea înlocui atît ca frumuseţe şi tinereţe cît şi ca dans".
16. Nicolas Fouquet (1615—1680) a strîns o avere imensă, protejînd însă oameni de litere ca Molière şi La Fontaine. Denunţat de Colbert regelui, a fost condamnat ca delapidator în 1664.
17. locotenent-general al guvernămîntului Provenţei.
18. „Nu ai putea crede în ce măsură eşti toată bucuria, toată plăcerea şi toată tristeţea vieţii mele".
19. „marile dureri"
20. „Vreau să învăţ ştiinţa aceasta, ca pe hombre (joc de cărţi de origină spaniolă, n. tr.), nu pentru a juca, ci pentru a putea urmări jocul".
21. „Piciul ăsta! Să-l ţie Dumnezeu!"
22. „mama cea frumoasă"
23. Nicolas Mignard (1606—1668), pictor francez, de o graţie puţin cam artificială.
24. „Nu e nimic mai plăcut decît să fii frumoasă; este un dar al lui Dumnezeu pe care trebuie să-l păstrezi"
25. „Cînd nu mai eşti tînăr, abia atunci trebuie să te perfecţionezi şi să încerci să recîştigi prin bunele calităţi ce ai pierdut din aspectul agreabil... vreau să lucrez zi de zi la şlefuirea spiritului, sufletului, inimii, sentimentelor mele".
26. „Mi se dau prea multe onoruri; sînt extrem de dornică de post şi de tăcere".
27. „Căci societatea bună este foarte plăcută"
28. „Mă şi ruşinez de sănătatea mea; este ceva cam prostesc să te simţi aşa de bine ca mine".
29. „Cred efectiv că nimănui frecventarea oamenilor nu-i e mai uşoară decît mie".

30. Michel Le Tellier, marchiz de Louvois (1641—1691), unul din principalii miniştri ai lui Ludovic al XIV-lea; a reorganizat armata franceză.
31. Jean-Baptiste Colbert (1619—1683), unul din cei mai de seamă miniştri ai Franţei sub Ludovic al XIV-lea, controlor general al finanţelor după Fouquet, a contribuit la dezvoltarea vieţii economice, a încurajat artele şi literele.
32. „adjunctul unui prelat, urmînd a-i succeda în funcţie"
33. Paul Scarron (1610—1660), autor de comedii şi de poezii burleşti.
34. Françoise d'Aubigné, marchiză de Maintenon (1635—1719), a devenit după 1660 educatoarea copiilor lui Ludovic al XIV-lea, cu care s-a căsătorit în secret în 1684, exercitînd asupra lui o mare influenţă, mai ales în problemele religioase.
35. „un spirit amabil şi minunat de onest"
36. Louis Bourdaloue (1632—1704), predicator francez, din ordinul iezuiţilor, autorul unor remarcabile „Predici".
37. „Trebuie să laşi la o parte cît mai repede cu putinţă aerul şi tonul de ceremonie şi să-i faci pe cei cu care vorbeşti să participe la plăcerile şi fanteziile tale; fără aceasta eşti pierdut şi mori străpuns de o spadă urîcioasă".
38. „şi că buna mea dispoziţie va scădea"
39. „Este plăcută aici, compania altora, mai ales după ce ai cinat"
40. „în slujba Regelui"
41. „Oamenii plăcuţi te lasă ca şi cum ai fi căzut din nori; nu mai ştii cum să-ţi reiei treburile zilei".
42. „era cît pe ce să mă înghită, căci pe faţa lui are, cum ştii, ceva imens".
43. „Am găsit trei sau patru dintre nurorile mele"
44. „Rabdă, nu doare!"
45. „să-i veghez pe cei care n-o au"
46. „Oamenii cred că arată distinşi, plîngînd-o şi lăudînd-o"
47. Henri de la Tour d'Auvergne, viconte de Turenne (1611—1675), mareşal al Franţei, a cîştigat victorii în Războiul de treizeci de ani, apoi împotriva Spaniei. A cucerit Alsacia în 1675. Autorul unor interesante „Memorii".
48. O serie de otrăviri care s-au produs la Paris între 1670—1680, şi în care au fost amestecate doamnele Brinvilliers şi Voisin ca şi Olympe Mancini, contesa de Soissons.
49. „Nimic nu e mai rău decît să-ţi exhibezi în public crima sau nevinovăţia".
50. Louis II, prinţ de Condé (1621—1686), numit marele Condé, unul din cei mai mari generali ai lui Ludovic al XIV-lea; a cîştigat victorii în Germania şi în Olanda.
51. tragedie în trei acte de Jean Racine.

52. „ținuta"; și-a păstrat firea.
53. „obiectul invidiei"
54. „Am răspuns la toate, căci eram în grații".
55. „Este o mare plăcere să fii obligată să stai acolo, să ai un stăpîn, un loc, o poziție; în ce mă privește, dacă aș fi avut-o, mi-ar fi plăcut foarte mult locul acela..."
56. „Dar să vorbim de altceva".
57. „Rar se întîmplă ca sfîrșitul vieții să nu fie umilitor"
58. „Trebuie să mergi înainte orice-ar fi"
59. „Totul e mai bun în mîinile sale decît în ale noastre"
60. Jansenismul, profesat de teologul olandez Jansenius (1585—1638) în cartea sa *Augustinus*, tindea să limiteze libertatea omului, susținea că harul divin nu este acordat oricui și propovăduia o morală foarte austeră.
61. „Oamenii preferă să se vorbească ei înșiși de rău, decît să nu vorbească deloc despre ei".
62. „Cunosc bine religia mea și despre ce e vorba în ea".
63. Dat de Henric al IV-lea, în 1598, în favoarea protestanților. A fost abolit în 1685, provocînd expatrierea a numeroși protestanți.
64. „Mai important este să devii creștină, decît catolică".
65. „că eram o păgînă drăguță".
66. „Nu sînt nici a lui Dumnezeu, nici a diavolului".
67. „Este un sfînt, dar eu nu sînt sfîntă, asta-i nenorocirea".
68. „Văd tunul ăsta încărcat de toată veșnicia"
69. „De la oameni ca aceștia trebuie să înveți să mori"
70. „Trăiesc într-o încredere, amestecată totuși cu multă teamă"
71. Gautier de Costes de la Calprenède (cca. 1610—1663) a scris tragedii („La mort de Mithridate"), tragicomedii, dar mai ales romane: *Cassandra* și *Cléopâtre et Pharamond*, amestec de fapte eroice și de galanterii de epocă.
72. „Eu termin de citit toate cărțile, tu doar le începi".
73. „Lucrurile abstracte ți se par firești, dar mie îmi sînt străine".
74. „că va trece o dată cu cafeaua". Și-a schimbat însă mai tîrziu părerea despre cafea.
75. „de dragul nobleței".
76. Flavius Josephus (37 — cca. 97 e.n.), istoric evreu de limbă greacă, autor al „Războiului evreilor" *(Perì toũ Ioudaïkoũ polémou)* și al „Antichităților iudaice" *(Iudaïkè arhaiologia)*.
77. Esprit Fléchier (1632—1710), autorul *Memoriilor despre marile momente din Auvergne (Mémoires sur les grands jours d'Auvergne)* și al unor *Cuvîntări funebre* (Oraisons funèbres).
78. Louis Maimbourg (1610—1686), istoric religios francez; iezuit. Printre operele sale *Istoria arianismului* și *Istoria calvinismului*, care a stîrnit multe polemici.

79. François Eudes de Mézeray (1610—1683), a scris o istorie a Franței *(Histoire de France depuis Pharamond)* și o serie de pamflete politice
80. căpetenie legendară a Francilor, din sec. V
81. Jean, sire de Joinville (1224—1337), a scris o istorie a Sf. Ludovic *(Livre de sainctes paroles et des bonnes actions de Saint Louis)*.
82. Arrigo Caterino Davila (1576—1631), autorul unei istorii a războaielor civile din Franța *(Historia delle guerre civile di Francia)*
83. Philipe de Commynes (1447—1511), scriitor francez, autorul unor *Memorii* (1524—1528).
84. Abația de călugărițe, devenită din 1635 focarul jansenismului.
85. „romanele sînt disprețuite și au ajuns în dulapurile mici".
86. „să-mi mănînc propriile provizii".
87. „Am să mor fără nici un ban peșin, dar și fără datorii; e tot ce-i cer lui Dumnezeu și e destul pentru o creștină".
88. „castelul părinților mei".
89. „Promenada, curtea de mînăstire, labirintul".
90. „Seninul plăcut, cel mai vechi prieten al meu. . ." „Singurătatea de la căderea serii".
91. „Închid ochii cînd trec prin fața grădinii pentru a evita senzația".
92. „Să nu vă închipuiți să mă aflu într-o pădure întunecată și singuratică, cu o „bufniță" deasupra capului. . . nimic nu trece atît de pe nesimțite ca o iarnă la țară; ea nu este înfricoșătoare decît de la distanță".
93. „Găsesc suflete de țărani care iubesc virtutea tot atît de firesc cum merg caii în trap".
94. „Îmi plac foarte mult toate aceste amfiteatre!"
95. „Munții noștri sînt încîntători în excesiva lor teribilitate".
96. „pentru a reprezenta cum trebuie întinderea tuturor acestor înfricoșătoare frumuseți".
97. „Am văzut pe cei mai grozavi ignoranți de aici"
98. „Puteți să rîdeți, dacă vreți"
99. „Doamna mi-a făcut o impresie mai bună decît mă așteptam; e de o sinceritate încîntătoare".
100. „Stilul meu natural și deranjat. . ." „Știți că nu am decît un fel de a scrie cum îmi vine, așa că scrisorile mele sînt foarte neglijent scrise, dar acesta e stilul meu, și poate că el va avea tot atît efect ca altul mai ajustat".
101. Jean Corbinelli (1615—1676), a făcut parte din cercul doamnei de Sévigné. A publicat: *Sentiments d'amour tirés des meilleurs poètes modernes*, *Histoire généalogique de la Maison de Gondi*.
102. „Că nu am deloc spirit cînd dictez".

# ȚARA HOMERICĂ A FEACILOR

14 noiembrie 1876

De peste milenii ne vine scînteietoarea imagine a unei insule miraculoase, transfigurată de toată strălucirea nemuritoarei poezii homerice — insula Scheria. Unde se află această insulă miraculoasă? S-a crezut că poate fi identificată cu insula Corcira sau Corfu. De fapt însă Scheria ține de lumea de vis a miturilor, de acea geografie miraculoasă închipuită de visul și fantezia tuturor timpurilor. Asemenea ținuturi fabuloase în care imaginația sălășluiește cu plăcere, apar, ca să spunem așa, de la sine.

Să mulțumim zeilor că un mare poem din vechime ne face să presimțim o astfel de stare, căci poezia din zilele noastre nu mai are mijloacele să o facă.

Imaginea făurită de Homer despre viața feacilor este atît de fermecătoare și pentru că poetul nu se simte deloc departe de ea; o privește cu toată seriozitatea ca pe deplin posibilă și poate foarte accesibilă.

Așa se explică siguranța cu care o conturează, nu doar ca o fantasmagorie, marea precizie a formelor și culorilor în care o înveșmîntează, forța cu care ele ni se întipăresc în minte.

Neajunsurile vieții pămîntești au stimulat din cele mai vechi timpuri imaginația popoarelor, le-au făcut să-și închipuie și alte stări de lucruri mai pe măsura dorințelor lor. Nostalgică și pro-

fundă, chiar dacă plină de ingenuitate, fantezia a plăsmuit imaginea unei vîrste de aur; poznașă, ea a creat imaginea unei țări a huzurului, ca în cazul comicilor attici. Au venit apoi gînditori, filosofi și politicieni, ca Platon și Thomas Morus, care au schițat, pornind de la dorințe de natură, etică, politică și economică, tabloul unei țări inexistente, al utopiei.

Ținuturile fabuloase ale poeților nu descriu întotdeauna o stare de lucruri dorită, o stare ideală, ci foarte adesea și forme de existență care constituie o critică, o caricatură chiar, a vieții pămîntești reale dintr-o anumită epocă și dintr-un loc anumit, ca la Rabelais de pildă.

Urmărind scopuri satirice, Rabelais recurge la descrierea unei întregi serii de țări fabuloase, insule mai ales, care sînt pe rînd vizitate de Pantagruel și de societatea lui. Este astfel înfățișată caricatural întreaga viață franceză și occidentală din secolul al XVI-lea, văzută în diversele ei aspecte, ca imaginile în oglinzi deformate.

Mai tîrziu atît satira engleză, cît și, de fapt, întregul spirit satiric al oamenilor își găsesc o expresie concentrată în renumitele călătorii ale lui Gulliver, cu proverbialele ținuturi fabuloase vizitate de el — Lilliput și Brobdingnag.

Insula Scheria, cu tot ce ține de ea, este în multe privințe și mai miraculoasă decît toate celelalte plăsmuiri fantastice pe care le-am amintit.

Viața feacilor reprezintă de altfel nu doar un spațiu geografic în cadrul peregrinărilor lui Ulise, ci și un moment necesar și benefic între aceste peregrinări și reapariția sa în patrie. El trebuia să-și revină undeva, să se refacă, să-și ia un nou avînt, să redevină conștient de forțele sale, înainte de a ajunge în Itaca.

Este probabil că poeții mai vechi s-au mulțumit cu ideea că feacii îl vor ajuta să se refacă și, încărcîndu-l cu daruri, îl vor călăuzi spre Itaca. Abia Homer îl înfățișează pe Ulise trăind în insula Scheria cu sentimentul că se află aproape

în patrie, abia el îl așează o dată mai mult în lumina strălucitoare a lumii eroice.

Poeții dinaintea lui Homer au inclus probabil și ei într-o serie de poeme călătoriile de atunci ale lui Ulise, pe care le istoriseau ei înșiși. Homer însă îl pune chiar pe Ulise să povestească ce i se întîmplase, alegînd totodată, probabil dintr-o întreagă serie de variate legende, pe cele mai viabile și glorificîndu-și astfel în chipul cel mai fericit eroul. Viața feacilor devine cadrul ales de Homer pentru a fixa în el imaginea lui Ulise și a peregrinărilor sale; acest minunat și fabulos tablou avea nevoie de un cadru, de felul existenței de pe insula Scheria, care să fie în afara lumii obișnuite și să aibă un caracter pe jumătate supraumau.

Homer a condensat astfel povestirea acestor peregrinări, încadrînd-o în lumea feacilor, oprind parcă mișcarea, pentru a-i da durabilitate, cristalizînd într-un fel fluxul evenimentelor.

Este bine că timpurile trecute ne-au scutit de osteneala de a descrie o lume mai elevată. Ne-am împletici de o mie de ori în șovăielile „sentimentelor" noastre și în disputele cu privire la așa-numitele „idealuri" politice, religioase și sociale. Homer încă mai știa să descrie o lume a unei fericiri *relative*. Timpurile trecute aveau și ele părțile lor bune.

Homer procedează ca un mare peisagist. El nu pretinde să ofere ce este mai frumos și mai strălucit în viață, ci doar unul din miile de aspecte ale vieții, firește însă ale unei vieți elevate. Ar fi avut desigur și multe altele de spus.

Viața eroică este în genere prin ea însăși o viață ideală, dar cea a feacilor se situează cu încă o treaptă mai sus.

Cadrul pentru încercările prin care a trecut Ulise în peregrinările sale, pentru istorisirea cuprinsă în cîntecele 9 — 12 ale Odiseei, îl constituie descrierea frumoasei, tihnitei, fabuloasei existențe a feacilor. Și pentru că, așa cum se întîmpla adesea în arta secolului al XV-lea, rama tabloului este lucrată cu un simț artistic tot atît de viu ca tabloul însuși, să ne fie îngăduit acum să

admirăm și să contemplăm acest splendid cadru al măreţului nostru tablou eroic.

Ulise rătăcește, plecat din insula nimfei Calipso [1], în regiunea Scheriei. Stăpînul mărilor, Poseidon, îl urăște pe regele Itacăi, pentru că acesta îi orbise fiul, Polifem, dar știe, ca și zeița mării Ino sau Leucotea, că, ajungînd pe țărmul feacilor, Ulise va scăpa cu viață.

Prima priveliște a Scheriei din a optsprezecea zi a înfricoșătoarei sale călătorii a fost aceea a stîncilor și pădurii, pe care le zărește din imediata apropiere a insulei, care părea a fi un scut de piele întins pe suprafața întunecată a mării.

După ce zărește „pămîntul și pădurile", un val năprasnic îl aruncă într-o parte a țărmului plină de stînci și rîpe abrupte. Abia după o luptă groaznică cu alte talazuri, nimerește la gura unui rîu, al cărui zeu, la rugăciunea lui, îi oprește apele. Ulise aruncă vălul pe care i-l dăruise Ino pentru a-l ocroti și sărută pămîntul.

Ni se vorbește acum despre originea feacilor, care ține pur și simplu de acea geografie a viselor de care vorbeam. Ei au locuit cîndva în întinsa Hiperie [2], în apropiere de trufașii ciclopi care, fiind mai puternici, îi jefuiau adesea.

Ca și alte neamuri grecești, și-au părăsit locul de baștină, dar își amintesc bine de împrejurările reașezării lor. Mai întîi tatăl lui Alcinou, Nausitou, îi duse în Scheria, ridică un zid în jurul cetății, clădi locuințe și temple și împărți ogoarele, așa cum se cuvenea să facă orice vrednic întemeietor de cetate.

Scena începe cu visul de dimineață al fiicei regelui, Nausicaa, cea asemănătoare nemuritorilor, lîngă care dormeau două slujnice frumoase ca înseși Grațiile. Athena îi apare sub chipul uneia dintre tovarășele ei iubite de joacă și-i șoptește că e leneșă și că, pentru apropiata zi a nunții ei, trebuie să pregătească veșmintele pentru ea și pentru însoțitoare; căci pe ea, cea nobilă, o pețesc nuntașii din neamul feacilor; să se trezească deci o dată cu venirea zorilor. Athena vrea să o însoțească, dar îi spune să-l roage pe Alcinou

să-i dea carul și catîrii. Tonul pe care-l adoptă Homer este aici deosebit și sărbătoresc. În timp ce Athena se îndreaptă în grabă spre Olimp, ni se descrie într-un ritm alert cum se trezește Nausicaa care-l roagă pe tatăl său să-i dea carul, invocînd în locul apropiatului ei măritiș alte pretexte, printre care faptul că frații ei doresc să se ducă la joc cu veșminte întotdeauna proaspăt spălate. Este o mică și grațioasă șiretenie care agrementează povestirea.

Carul este apoi pregătit și umplut cu de toate, iar Nausicaa apucă ea însuși frîul și hățurile. „Îndeamnă cu biciul catîrii, care o porniră în tropot cu rufele. Nausicaa nu era singură, ci o întovărășeau și alte fete". Sosite la rîu, deshamă catîrii și-i slobozesc să pască pe pășune. Apoi Nausicaa și slujnicele ei duc rufele în albii și le spală pe întrecute, călcîndu-le cu picioarele ca într-un fel de dans, fără să se aplece, după care le întind să se usuce— Homer nu lungește aici deloc povestea — pe prundișul curat. Apoi se scaldă și se ung cu untdelemn. Homer nu ne spune mai mult despre toate acestea. Prînzesc apoi și, scoțîndu-și vălurile, se apucă să se joace cu mingea, fără să se obosească prea mult, Nausicaa îngînă un cîntec. Ea strălucește printre fetele care o însoțesc precum Artemis printre nimfe, o imagine de mare frumusețe.

Aruncînd mingea uneia dintre fete, nu o nimerește. Pallas Athena face ca mingea să cadă în rîu: țipetele fetelor îl trezesc pe Ulise. Primul său gînd este că are în fața ochilor nimfe. El le apare ca „un leu coborît din munți". Fetele fug: doar Nausicaa, încurajată de Athena, rămîne locului. Ulise i se adresează de departe: „Domniță, ori că ești zeiță, ori că ești femeie, eu te rog în genunchi. De ești una din zeițele din slavă, în frumusețea și portul făpturii tale eu văd pe Artemis, fiica lui Zeus; iar de ești doar o muritoare, de trei ori sînt fericiți părinții, de trei ori fericiți frații tăi iubiți, că de bună seamă li se umple inima cînd văd o astfel de făptură intrînd în horă. Dar cel mai fericit dintre toți are să fie acela

care, biruind cu daruri multe de nuntă, să te ducă la el acasă. Că niciodată nu mi-au văzut ochii un bărbat sau o femeie asemenea cu tine la care privesc uluit".

Este marele compliment adus de o lume eroică ideală: ești o zeiță, ori, dacă ești muritoare, sînt de trei ori fericiți ai tăi, dar cel mai fericit este cel ce te duce la el acasă! După aceea Ulise îi povestește pe scurt suferințele prin care a trecut și îi dorește o căsătorie fericită, armonioasă.

Răspunsul pe care i-l dă Nausicaa este plin de mîngîiere: „Zeus își împarte lucrurile muritorilor, buni sau răi, fiecăruia după cum îi place; el ți le-a dat și cată de le rabdă. Acum, că ai venit în insula și cetatea noastră, n-are să-ți lipsească nimic". Ea-și cheamă apoi slujnicele care fugiseră, spunîndu-le că străinul nu este un dușman, căci nimeni n-a venit vreodată să aducă războiul în țara feacilor, „că zeii ne iubesc doar și apoi locuim și departe de celelalte neamuri, la capătul mării, fără legături cu străinii. Se cade de aceea să-l primim cu bunătate pe acest pribeag, că oaspeții și cerșetorii ne vin de la Zeus și lui îi place să-i miluim cu ce ne lasă inima".

Ele îi dau mîncare și băutură și veșminte proaspete. Athena la rîndul ei îi dă acea frumusețe pe care zeii homerici o pot hărăzi favoriților lor. „Zeița împrăștie pe chipul și grumazul lui un farmec nespus. Și după asta el merse pe țărmul mării, mîndrețe de bărbat." Și iată că Nausicaa, întorcîndu-se spre fete, își exprimă, văzîndu-l, o dorință naivă: „Întîi mi-a părut un biet pribeag și, iată-l, acum, că seamănă cu zeii din slavă. De-aș avea și eu un bărbat ca dînsul și de-ar rămîne printre noi!"

Îi spune apoi lui Ulise cum va trebui să se comporte. Nausicaa vrea să se ferească de bîrfeală și-i povestește ce ar putea spune cei trufași din neamul ei. Este vorba de bîrfeală, dar dintr-o lume ideală, de clevetiri din timpuri imemoriale: „Te pomenești că are să-l ia drept bărbat; ori poate-i vreun pribeag venit din depărtări, că n-avem pe nimeni pe aproape, ori poate-i un zeu

sosit din cer, pe care l-a rugat să-i fie de bărbat, că parcă-i vine mai bine să umble după un străin și să-i disprețuiască pe credincioșii feaci". Ulise să meargă de aceea cu ea spre cetate, dar cînd ajung la păduricea de plopi a Athenei, cu izvorul și pajiștea ei, unde Alcinou își are grădina, să aștepte pînă ce ea ajunge acasă; după aceea să pornească spre oraș.

Nausicaa îi descrie apoi orașul: el este împrejmuit de ziduri înalte; portul său dublu are o intrare îngustă; de ambele lui părți, pe uscat, sînt puse la adăpost corăbiile. În piața principală, pe țărm, se află templul lui Poseidon, cu un întreg arsenal de unelte și lucrări. Căci feacii nu se îndeletnicesc cu arcul și tolba, ci cu catargele și vîslele, și bucuria lor sînt corăbiile cu care cutreieră marea înspumată. Toate acestea i le spune cu vocea ei plăcută Nausicaa, care-l învață pe Ulise și cum să se înfățișeze la palat perechii regale, părinților ei: „Treci pragul și, prin ogradă, străbate repede sala cea mare și du-te drept la mama. Lîngă vatră, în fața focului, sprijinită de un stîlp, ea învîrte fusul încărcat cu lînă purpurie; în dos sînt roabele, iar alături, îndărăt, jețul pe care se așază tata ca să guste vinul ca un zeu. Nu te opri în fața lui, ci întinde mîinile și sărută genunchii mamei, ca să te bucuri iute de ziua mult dorită a întoarcerii, că oricît de departe ai sta tu, cu sprijinul mamei poți trage nădejdea că vei vedea pe ai tăi, și casa și scumpa-ți țară".

Ni se descrie îndată după aceasta cum sosește Nausicaa acasă și cum este primită. Poetul îi arată cel mai mare interes și ne vorbește și despre roaba care aprinde focul în odaia ei; este vorba de Eurimedusa, adusă odinioară, ca desigur și alte roabe, din Epir și dăruită, ca fiind cea mai de preț, lui Alcinou; ea a crescut-o pe Nausicaa cea cu brațe dalbe.

Ulise însă, intrînd în oraș, întreabă pe o fată cu un ulcior în mînă pe ce drum să o apuce. Fata este Athena, care îl acoperise mai înainte într-o ceață de nepătruns și care-l îndreaptă acum spre palatul lui Alcinou. El nu trebuie să trezească

bănuiala feacilor, cărora străinii nu le inspiră încredere. „Ei se încred doar în iuțile lor corăbii, cu care spintecă întinsul mării. Asta e ce le-a dăruit Poseidon; corăbiile lor sînt iuți ca zborul păsărilor ori ca gîndul".

La intrarea în palat, Athena îi povestește în mare grabă care era originea perechii regale, din genealogia lor greacă nelipsind Poseidon ca unchi și, ca mătușă, o fiică din casa domnitoare a giganților care au pierit. Regina Arete se bucură la palat și în popor de mare cinste ca nici o alta în lume; poporul se uită la ea ca la o zeiță, atunci cînd se arată în oraș; cu firea-i nobilă e în stare să-i împace și pe bărbații învrăjbiți. După ce spuse toate acestea, Athena se făcu nevăzută, îndreptîndu-se peste marea nesfîrșită spre Maraton și Atena, unde descinse în trainicul lăcaș al lui Erehteu.

Vine la rînd descrierea palatului lui Alcinou, autentică operă arhitectonică a timpurilor de demult, scăldată însă în lumina unei frumuseți mirifice. Cîinii de aur făuriți de Hefaistos par a fi vii, ca și figurile de aur ale tinerilor cu torțe aprinse în mîini. Nu știi dacă sînt statui sau făpturi vii — semn evident al caracterului mitic al întregii povestiri.

Este apoi zugrăvită grădina împrejmuită cu zid, cu minunate fructe de tot felul, printre care și smochine, rodii și măsline. Clima este ideală, fără ca anotimpurile să se schimbe, astfel încît nicicînd nu lipsesc fructele coapte; cînd într-un loc strugurii de exemplu abia s-au uscat, ei se coc în altă parte și alături sînt culeși și tescuiți. Boarea neîntreruptă a zefirului amintește de Azore și Canare. Două izvoare își împrăștie apele, unul prin întreaga grădină, celălalt spre palat, servind ca fîntînă pentru tot orașul. Este o descriere care dă expresie poetică dorințelor sufletului omenesc, conturînd o imagine dintr-o altă lume.

Învăluit într-o ceață ușoară, Ulise intră în sala în care prinții feacilor tocmai aduceau o ultimă ofrandă lui Hermes. Abia cînd ajunge în

fața perechii regale și îmbrățișează genunchii reginei Arete, norul sacru se risipește. Toți rămîn muți de uimire. Ulise se roagă să fie trimis la ai lui și se așază în fața focului ce mocnea în vatră. Intervine bătrînul erou Ehenios care cere ca ospățul să continue iar Ulise să fie poftit să ia parte la el. Alcinou îl ia de mînă și-l așază în jețul fiului său cel mai iubit Laodamas, care-i cedează locul. Apoi le cere fruntașilor feacilor să-l ajute să se întoarcă acasă. După ce feacii își vor fi îndeplinit această datorie față de străin, acolo, ajuns pe pămîntul lui, el va îndura mai departe ce i-a fost hărăzit încă de la naștere. „De e cumva unul dintre zeii coborîți din ceruri, atunci e semn că are vreun gînd ascuns, că de multe ori ni s-au arătat și, cînd aduceam jertfe, adesea au șezut și au ospătat alăturea de noi, iar dacă vreun feac îi întîlnește pe drum, ei nu se ascund, că doar noi le sîntem rude, așa cum le sînt și ciclopii și neamul sălbatic al giganților". Rareori simți la vreun alt poet în atît de puține rînduri un atît de copleșitor suflu al mitului.

Este acum rîndul lui Ulise să se împotrivească ideii că ar fi vreun zeu. Nu seamănă cu zeii nici la făptură nici la port; este de fapt cel mai nefericit dintre oameni. Dar, după ce ospățul ia sfîrșit și rămîne singur cu perechea regală, este întrebat: cine e și de unde vine? Deocamdată el nu le povestește decît despre insula Ogigia și despre Calipso, ca și despre înfricoșătoarea călătorie spre Scheria și despre primirea plină de noblețe pe care i-a făcut-o Nausicaa. Alcinou îi spune deschis, fără nici o sfială prozaică: „Cum tu ești la fel cu mine, facă puternicul Zeus, Athena și Apollo ca să rămîi aici cu noi ca soț al copilei mele . . . Dar nimeni nu te oprește cu sila. Mîine am să-ți pregătesc să te întorci, n-avea nici o grijă, iar pînă atunci întinde-te pe un pat de dormi. Ai mei au să te ducă în liniște în țară, oriunde ar fi". Alcinou amintește aici de călătoria cea mai lungă a feacilor. Într-o singură zi au ajuns în Eubeea și s-au întors acasă, atunci cînd l-au

dus acolo pe Radamant[3] spre a-l vedea pe Titios[4].

În dimineața următoare — este ziua cea mare în care Ulise va da pe față cine este — Alcinou îl duce la sfatul feacilor, în timp ce Athena, sub înfățișarea unui crainic al regelui, îi cheamă pe toți la sfat, lăudîndu-l pe Ulise. Alcinou îl prezintă feacilor și le cere să-l ajute să ajungă în țara lui. „Căci nu mi-a călcat nici un străin pragul, ca să nu-i dau ajutorul ce m-a rugat. Așa că să împingem în mare o corabie . . . și să alegem cincizeci și doi de tineri dibaci și încercați". Apoi îi poftește pe toți la ospăț.

La ospăț Demodoc cel fără vedere cîntă despre cearta lui Ulise cu Ahile. Ascultîndu-l, Ulise lăcrimează și-și ascunde fața cu mantaua de purpură, lucru pe care doar Alcinou îl observă. Acesta își invită oaspeții să iasă în agora, la jocuri. Aici, în timpul pregătirilor pentru lupte, sînt pomenite o serie de nume, cu sensuri legate de mare: Talazul, ciocul corăbiei, catargul de brad, țărmul, vîsla, îmbarcarea, călătoria pe mare, dulgherul, gloria corăbierului. Feacii încep apoi întrecerile la alergare, la trîntă, la sărituri, la aruncarea discului și la lupta cu pumnii.

Fiind poftit să ia și el parte la întreceri — deși însuși Alcinou recunoaște că nimic nu macină mai mult puterile omului ca marea[5] —, Ulise este luat peste picior de Eurial, care-i spune că seamănă mai mult cu un conducător de corabie care nu se îngrijește decît de încărcătura pe care o transportă și care umblă doar după negustorie și după un cîștig bun. Ceea ce arată în orice caz că feacii nu se ocupau cu negustoria. După ce Ulise le dovedește contrariul, aruncînd discul mai departe decît toți, Alcinou îi poftește la dans, adresîndu-i-se însă mai întîi lui Ulise: „Acum ia aminte la ce am să-ți spun și ai să spui și tu la alții, cînd, la masă, printre ai tăi, la curtea ta, îți vei aminti de noi și de tot ce ne-a fost hărăzit să facem din moși — strămoși. Nu sîntem neîntrecuți la trîntă și la lupta cu pumnii, dar la alergare sîntem fără pereche, iar corăbiile noastre sînt

cele mai iuți. Ne plac ospețele și jocurile; ne plac hainele bogate, des primenite, băile calde și patul". Sînt faimoasele cuvinte, datorită cărora feacii au devenit proverbiali. Și acum Alcinou îi cheamă pe dansatorii cei mai iscusiți pentru ca, întors acasă, străinul să povestească despre feaci „că sînt cei mai pricepuți pe mare, la alergări, la coruri, la hore și la cîntece". Începe acum marea horă a tinerilor, în timp ce în mijlocul lor, Demodoc cîntă mitul dragostei lui Ares cu Afrodita. Urmează jocul în doi al lui Laodamas și Halios, un joc în cursul căruia o minge de purpură este aruncată și prinsă cu multă artă.

La invitația lui Alcinou, fruntașii feacilor îi oferă lui Ulise daruri bogate, veșminte și aur, iar Eurial, chemat să-și ispășească vina de a-i fi adresat cuvinte neprietenoase, îi dăruiește o splendidă sabie. Alcinou însuși îi face un dar strălucit.

Apoi, după ce se îmbăiază, Ulise se duce la masă. În pragul sălii, Nausicaa — pomenită aici pentru ultima oară —, frumoasă ca o zeiță, îl privește îndelung cu admirație și-i spune:

„Fii sănătos, străine, și cînd te vei întoarce la tine, să nu uiți că mie îmi datorești întîi viața".

Ulise îi răspunse: „Nausicaa, de-mi ajută Zeus să mă întorc, am să mă rog ție cît voi trăi ca unei ființe divine căci tu mi-ai scăpat viața".

Începe ospățul. După ce se ospătează, Ulise îl roagă pe Demodoc să spună povestea cuceririi Ilionului datorită calului de lemn. Dacă va ști să povestească totul chiar cum s-a întîmplat, el, Uiise, va spune tuturor că într-adevăr zeesc îi este darul. Demodoc își cîntă povestea. Ulise începe să plîngă, dar iarăși nu-l observă decît Alcinou, care-i cere lui Demodoc să-și înceteze cîntecul. Iar Ulise este invitat acum să dezvăluie care-i sînt numele și patria, „ca să te ducă vasele mele cu chibzuință; că vezi tu, corăbiile noastre n-au ca altele cîrmaci și cîrmă, ci de la ele știu gîndul oamenilor și orașele și cîmpurile rodnice, neamurile felurite, și străbat iute valurile mării, pe ceață și pe negură, fără să le pese de furtună și de stînci. Ba am auzit pe tatăl meu, Nausitou,

că ne tot spunea că, mînios pe noi că-i ducem înapoi nevătămați pe toți cei aruncați pe țărmurile noastre, Poseidon ne va nimici cîndva corabia la întoarcerea dintr-o călătorie pe mare și va înălța în fața orașului o namilă de munte. Așa spunea bătrînul, dar nu știa de i se va împlini sau nu vorba . . . "

Este exprimată în cuvintele acestea ideea elenă despre fericire, acea presimțire a invidiei zeilor, care constituie fundalul sumbru al concepției senine despre viață.

La cererea lui Alcinou ca Ulise să vorbească în sfîrșit despre el, acesta își spune numele și povestește pe unde a peregrinat și cîte a suferit.

Cei prezenți îl ascultă în tăcere, vrăjiți, în sala învăluită de umbră. Cînd termină, Alcinou poruncește: „Fruntașii, care i-au făcut daruri lui Ulise, să-i mai dea fiecare cîte un lighean și un trepied mare; prețul lor îl vor recăpăta prin adunarea poporului." Apoi toți merg să se culce. În ziua următoare, sosesc încă din zori. Are loc o mare jertfă, apoi ospățul de la palat. Între timp corabia este pregătită și încărcată. Ulise abia mai poate aștepta să vină seara. Odată cu cuvintele de rămas bun, se umplu cupe de vin, pe care mesenii le închină zeilor. Ulise adresează ultimele sale cuvinte nu lui Alcinou, ci soției acestuia Arete: „Rămîi cu bine, crăiasă, și să te bucuri veșnic, pînă te vor ajunge bătrînețea și moartea, cum ne ajung pe toți. Eu mă întorc acasă, dar tu te înveselești în curtea asta de bucuria ce ți-o dau copiii, norodul și craiul Alcinou".

El trece după aceea pragul; îl însoțesc la țărm un crainic și trei slujnice. Acolo îl primesc îndată vîslașii care-i aștern patul. Lungindu-se pe pat, adoarme lin și adînc; el, care a trecut prin atîtea suferințe, bătălii și furtuni, uită acum de toate. Ce e mai bun zeii ne dau în somn! Este o părere străveche, cu adînc temei psihologic.

Corabia zboară pe mare în noapte mai repede decît uliul. Cînd se ivi luceafărul de dimineață, ea se și afla lîngă Itaca. În apropiere de peștera naiadelor, vîslașii îl scot pe Ulise încă adormit

şi-l aşază cu aşternutul lui sub un măslin, punînd alături darurile pe care le primise. După aceea pornesc îndărăt spre casă.

Dar iată că Poseidon se plînge lui Zeus de cele făcute de feaci, deşi aceştia sînt din sîngele său. El ştia desigur că Ulise va ajunge cîndva în patrie, fiindcă i-o făgăduise Zeus însuşi; dar socoteşte o desconsiderare faţă de el faptul că Ulise a fost adus acasă în somn lin şi încă încărcat de atîtea daruri cîte n-ar fi adus, de la Troia, chiar dacă i-ar fi fost dat să se întoarcă neatins cu partea lui de pradă.

Zeus îi îngăduie să se răzbune pe feaci şi Poseidon îşi arată intenţia să prefacă corabia într-o stîncă şi să ascundă oraşul după un munte mare. Zeus îşi şi imaginează uimirea feacilor cînd vor vedea cum vine corabia şi cum este dintr-odată prefăcută într-o stîncă; apoi îi spune lui Poseidon că poate şi înconjura oraşul cu un munte. Poseidon se repede spre Scheria, loveşte cu mîna corabia ce se apropia de oraş şi o preface în stîncă, înţepenind-o pe loc apoi pleacă în grabă.

Feacii de pe ţărm, corăbieri de soi, vorbesc între ei: „Vai, cine a oprit aşa dintr-odată mersul corăbiei?“

Alcinou însă îi adună şi le spune: „Iată că s-a împlinit spusa tatăi, că el îmi tot zicea că Poseidon e supărat pe noi, căci, nevătămaţi, îi ducem pe toţi acasă, şi mai zicea că odată şi odată una din cele mai frumoase corăbii ale feacilor se va scufunda în mare, tocmai cînd o să se întoarcă dintr-un drum îndepărtat şi că un munte ne va ascunde oraşul. Aşa spunea bătrînul şi iată că totul s-a împlinit. Dar hai să facem ce-o să vă spun, să nu mai călăuzim nici un străin care ar veni în oraşul nostru şi să-i jertfim lui Poseidon şaisprezece tauri aleşi, ca să-i fie milă de noi şi să nu ne mai ascundă oraşul după un munte mare“.

Acestea le spuse. Speriaţi, feacii, pregătiră taurii. Iar prinţii şi căpeteniile oraşului se rugau lui Poseidon stăpînul, în picioare în jurul altarului.

În acest moment poetul lasă să cadă cortina, astfel încît nu vom şti niciodată dacă profeţia s-a

împlinit în întregime sau nu. La Corfu este încă arătată și astăzi stînca ce va fi fost odinioară corabia feacilor.

Din cele povestite reiese indubitabil caracterul mitic al legendei feacilor și nu putem decît admira spiritul poetului, care a eternizat acest subiect cu o atît de vizionară forță elementară a fanteziei.

Frumoasa Nausicaa i-a preocupat și mai tîrziu pe artiști. A existat chiar o Nausicaa de Sofocle; sînt apoi de amintit imaginile de pe vasele și din picturile antice, minunatul peisaj marin cu stînci de la Palazzo Pitti și în sfîrșit Goethe. Se știe că, de la 7 aprilie pînă în mai 1787, el s-a gîndit cu entuziasm să facă din Nausicaa eroina unei tragedii: Nausicaa îl iubește pe Ulise, după ce pînă atunci îi respinsese pe toți pețitorii ei. Trădîndu-și prea repede sentimentele, situația devine tragică.

Ce ne spune Goethe despre desfășurarea acțiunii nu corespunde pe deplin cu scenariul evident foarte sumar care ni s-a păstrat. În ce-l privește, nu avea nevoie să se transpună în mod artificial în starea de spirit al lui Ulise. Goethe trăia sentimente asemănătoare, ca unul care avusese în cursul călătoriei întristătoare înclinații amoroase și totodată ca minunat povestitor ce era, considerat de auditorii fără experiență un semizeu, de oamenii mai cumpăniți un lăudăros. O legendă din antichitatea tîrzie, păstrată într-un fragment al scrierii lui Aristotel despre starea politică din Itaca, are un deznodămînt cît se poate de luminos, nu tragic, ci fericit. Ulise îi oferă lui Nausicaa ca soț, în locul său, pe fiul său Telemah, al doilea eu al său, mai tînăr, pe care ea îl îndrăgise la Ulise. Goethe cunoștea legenda și-l lasă într-adevăr pe Ulise să-și ofere la plecare fiul. Alcinou și Arete sînt de acord. Scenariul se încheie însă brusc cu titlul: „Moarta". Iar în jurnalul lui Goethe citim: Întrucît Ulise anunță că pleacă, blîndei fete nu-i rămîne altceva de făcut decît să-și caute, în actul al V-lea, moartea. Nausicaa îl iubea și-l refuzase pe înlocuitorul ce-i fusese oferit. Goethe declară că a meditat la

acest proiect în timpul șederii sale la Palermo și de-a lungul celei mai mari părți a călătoriei sale în Sicilia. Inconfortul ei l-a resimțit prea puțin, întrucît s-a simțit pe solul acesta saturat de clasicism într-o stare de fervoare poetică. Tot ce vedea, tot ce simțea se topea în această atmosferă miraculoasă.

Nu a scris în formă definitivă decît puțin sau nimic, dar în spirit prelucrase cea mai mare parte a proiectului pînă în cele mai mici detalii. Dar „absorbit mai apoi de altele", planul nu a mai rămas decît „o amintire fugară".

Este absurd să-i reproșezi ceva lui Goethe. Dar ar fi dureros să trebuiască să credem că preocupările botanice privitoare la planta primordială au putut cumva precumpăni asupra acelei ore de elevată meditație, decisivă poate, de la Palermo (17 aprilie 1787). Căci știința botanică ar fi ajuns și fără Goethe, ca și hidraulica sau mecanica fără Lionardo da Vinci, la toate adevărurile și descoperirile ei, în timp ce marile creații ale poeziei și ale artei sînt indisolubil legate de anumiți mari maeștri și nu se mai nasc dacă aceștia își folosesc forțele în alte direcții. S-ar putea însă și ca Goethe să fi ajuns la concluzia că proiectul său are defecte mai serioase, care puneau în discuție însăși viabilitatea tragediei, și tocmai de aceea să fi încetat să mai lucreze la el.

Și totuși, în epoca aceea de mare elevație și echilibru al forțelor sale, ar fi creat, chiar dacă construcția nu era fără lipsuri, o operă strălucită, iar în fragmentele schițate de monologuri și dialoguri ale tragediei întîlnim unele din cele mai minunate și mai fermecătoare versuri scrise vreodată de Goethe. Mai ales tonul, timbrul meridional, care s-ar fi auzit în întregul poem, nu poate fi regăsit în nici o altă operă poetică a lui Goethe.

*Ein weisser Glanz ruht über Land und Meer*
*Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.*[6]

Opt ani mai tîrziu (1795) răsună cîntecul lui Mignon:.

*Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,*
*Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,*
*Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,*
*Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?*
*Kennst du es wohl?* [7]

## NOTE

1. Ogigia, insulă fabuloasă, situată de unii între Corsica și Spania.
2. Regiune din jurul orașului Cumae, din Campania (pe țărmul Mării Tireniene).
3. Fiu al lui Zeus și al Europei; a devenit, după moarte, unul din judecătorii sufletelor în infern.
4. Unul din Giganți, fiul Gaeei, ucis de Apollo și Artemis pentru că a încercat s-o siluească pe mama lor Leto. Ulise l-a văzut în infern.
5. Mică inadvertență a lui Buckhardt; nu Alcinou, ci fiul lui, Laodamas, este cel care spune că „nimic nu macină mai mult puterile omului decît marea".
6. O strălucire albă-i peste pămînt și mare
   Și-n cerul fără nori plutește-o dulce boare.
7. Cunoști tu țara unde lămîii înfloresc
   Și din frunzișul sumbru naramzele sclipesc,
   Un suflu blînd și lin adie în azur
   Și mirtu-i nemișcat și lauri cresc în jur!
   Cunoști tu țara?

*Obs:* Pentru pasajele din *Odiseea* citate în text am folosit traducerea ei în proză datorată lui Eugen Lovinescu



## CUPRINS



Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: ȘTEFAN TANASE

*Bun de tipar: 04.06.1987. Apărut: 1987.*
*Coli de tipar: 10.*




Tiparul executat sub comanda
nr. 228 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

447

Biografii. Memorii. Eseuri

# artă și istorie

Arta nu acceptă limite, ci năzuiește să-și viseze propriile visuri. Dacă este lăsată să o facă, ea poate să devină acea „plăsmuire frumoasă, măreață și plină de forță", cum aspiră să fie. Arta își dorește să ofere „o plăcere durabilă". Ea este una din minunatele legături care string laolaltă popoare și secole. Operele de artă expuse pentru public pot emoționa pe orice om cu sufletul curat. Subiectele și cei ce le contemplă au aici un drept general și ideal de cetățenie, care nu cunoaște granițe teritoriale sau limite în timp.

JACOB BURCKHARDT

Vol. I—II, lei 24